

# ***Arte, Suspensão e Retorno***

***Para uma Crítica do Conceito na Experiência Artística***

**Maria Beatriz Prego Marquilhas**

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação**

**Especialidade em Comunicação e Artes**

**Março, 2013**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação – Área de Especialização em Comunicação e Artes, realizada sob a orientação científica de Prof. Doutora Maria Teresa Cruz.

## RESUMO

### *ARTE, SUSPENSÃO E RETORNO*

#### *Para uma Crítica do Conceito na Experiência Artística*

**Maria Beatriz Prego Marquilhas**

Uma primeira incursão nas grandes narrativas da história da arte, do fim da arte da estética hegeliana, passando pelo modernismo, cujo acentuado carácter histórico e ideológico permite classifica-lo de «arte do tempo dos manifestos», até às actuais teorias do fim da história de arte, desenvolvidas por autores como Arthur Danto, pretende esboçar as dinâmicas que marcam disciplinas como a história e a teoria de arte.

Uma crítica ao discurso artístico tal como se tem vindo a desenvolver evidencia o efeito paralisador que a aplicação de conceitos exerce sobre as dinâmicas artísticas. Os conceitos acumulam-se e estabelecem uma distância intransponível entre sujeito e objecto, bloqueando a subjectividade da experiência artística. Os discursos e conceitos são remetidos para um arquivo colectivo, baseado em lógicas de transmissão e acumulação, assegurando o perpetuar de um regime do simbólico, que, por isso mesmo, se torna estático e obsoleto. O discurso é, não obstante, intrínseco à arte e, sem este, a experiência artística fica incompleta. Com o intuito de desenvolver hipóteses que sustentem a validade de um discurso que não subverta o objecto artístico, quatro questões são apresentadas: o esquecimento, o retorno do tectónico, a ambiguidade e o silêncio.

Analisado o discurso artístico e as suas possibilidades de compatibilidade com a natureza do objecto artístico, é introduzida a experiência aurática como experiência artística que instaura um estado de excepção relativamente à estrutura de normalidade das relações entre sujeito e objecto. A aura engendra um fugaz instante de continuidade entre sujeito e objecto, conciliando mundo interior e mundo exterior e criando condições para que a arte cumpra a sua função primordial – a constante transformação do real pelo sujeito.

**PALAVRAS-CHAVE:** arte, história, conceito, memória, experiência.

## **ABSTRACT**

### **ART, SUSPENSION AND RETURN**

#### **For a Critique of the Concept in Artistic Experience**

A first incursion in the master narratives of art history from the end of art of Hegelian aesthetics, through modernism, until current theories of the end of art history, developed by authors such as Arthur Danto, intends to delineate the dynamics which define disciplines such as history and theory of art.

A criticism on artistic discourse as it has been developed points to the paralyzing effect that the application of concepts has over artistic dynamics. Concepts accumulate and establish an insurmountable distance between subject and object which blocks the subjectivity of the artistic experience. Discourses and concepts are forwarded into a collective archive based on logics of transmission and accumulation. This archive ensures the perpetuation of a symbolic regimen which becomes static and obsolete. However, the discourse is part of art and without it artistic experience remains unaccomplished. Aiming to develop hypotheses to support the validity of a discourse that does not subvert the artistic object, four issues are presented: oblivion, ambiguity, tectonic return and silence.

The auratic experience is introduced as an artistic experience which establishes an exceptional state concerning normality's structure of relations between subject and object. Aura engenders a fugacious moment of continuity between subject and object concealing inner and outer world and enabling art to perform its prime function: the constant transformation of the real.

**KEYWORDS:** art, history, concept, memory, experience.

# ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| Introdução.....   | 1  |
| 1. Os Tempos e as Histórias da Arte.....                        | 4  |
| 1.1. O Fim da Arte em Hegel.....                                | 5  |
| 1.2. A Arte no Tempo dos Manifestos.....                        | 10 |
| 1.3. A Pós-Historicidade da Arte.....                           | 14 |
| 2. Para uma Crítica do Conceito.....                            | 20 |
| 2.1. Conceito.....  | 24 |
| 2.2. Colapso da Memória – <i>Vénus torna-se documento</i> ..... | 32 |
| 3. Discurso.....  | 44 |
| 3.1. Esquecimento.....  | 44 |
| 3.2. Retorno do Tectónico.....                                  | 49 |
| 3.3. Ambiguidade.....   | 52 |
| 3.4. Silêncio.....  | 56 |
| Conclusão – Aura, Experiência e Discurso.....                   | 61 |
| Bibliografia.....   | 69 |

*A arte será sempre a fricção entre o mundo interior e o mundo exterior. A capacidade de transformar esse conflito numa forma possível é o trabalho dos artistas e dos poetas. Mas esse trabalho tem de ser feito segundo os valores mais antigos e eternos: «bravura, nobreza e entrega». Que ninguém se iluda, os covardes não têm acesso à Beleza.*

Rui Chafes, *Entre o Céu e a Terra*

## INTRODUÇÃO

A fractura entre palavra e imagem remonta aos primórdios de toda a cultura humana. Não obstante, onde uma está, logo a outra surge, como se da sua própria sombra se tratasse. Das intermináveis contendas que marcam a história do pensamento em torno da palavra e da imagem, fica-nos a certeza de que mais ambicioso que estabelecer uma hierarquia entre ambas, é privá-las uma da outra. Se, uma vez mais, nos entregarmos à questão, e se lhe dermos outra amplitude, deparemos-nos com a arte, erguendo o estandarte da imagem, e, com o discurso que, pela palavra, sempre paira sobre a arte. Neste contexto, o problema deixa de estar na atribuição de uma primazia à imagem ou à palavra ou na fractura entre ambas, deslocando-se para a relação que se estabelece entre elas no âmbito artístico. Partindo da premissa de que se verifica hoje uma lógica de criação divergente entre a produção de objectos artísticos e a discursividade artística, cabe-nos desenvolver uma crítica do discurso que se desenvolve hoje em torno da experiência artística, denunciando as insuficiências e falhas que o distanciam da sua fonte de sentido.

Da motivação que dá concretude a este texto subjaz a constatação de uma desconformidade generalizada relativamente aos discursos que, nas últimas décadas, têm proliferado a um ritmo inédito na esfera artística, e que subvertem ou eclipsam ideias essenciais no que diz respeito à obra de arte e à experiência artística. As palavras *suspensão* e *retorno*, contidas no título da dissertação, nomeiam os exercícios teóricos aqui realizados e adoptados como metodologia de pensamento. Suspensão remete para um eclipsar de todo o conhecimento acumulado ao longo de séculos, e que produz uma matriz através da qual olhamos hoje para a arte; Retorno enquanto regresso a zonas elementares do pensamento sobre a arte, incidindo sobre questões fundamentais relativas à essência do objecto artístico e da experiência artística. O retorno prende-se também com a preferência atribuída a uma perspectiva historicamente transversal – ou a-histórica – que tenta escapar aos constrangimentos espaço-temporais de um pensamento da arte, com o intuito de chegar a uma essência sempre presente e não contingente.

O texto funda-se num paradoxo metodológico previamente assumido e intencionado. Através da formulação de hipóteses teóricas acerca de arte, proponho-me

aqui formular uma crítica dos discursos artísticos tal como estes têm sido desenvolvidos nas últimas décadas. A euforia da classificação e categorização perante os objectos artísticos evidencia uma tendência positivista cuja estranheza relativamente à natureza artística permite antecipar efeitos subversores na experiência artística.

O primeiro capítulo incorre numa breve análise das grandes narrativas que marcaram a história de arte, o que não apenas nos localiza relativamente ao pensamento da arte, como também apresenta certas problemáticas transversais à teoria da arte, como a dicotomia sujeito e objecto. A introdução de teorias que, além de integrarem a história de arte, questionam sobretudo a historicidade da criação artística, aponta também para o facto de a história de arte ter sido o berço epistemológico daquilo a que hoje chamamos teoria de arte.

Com o intuito de desenvolver uma crítica aos discursos artísticos, o segundo capítulo passa pela enunciação dos problemas e das insuficiências intrínsecos às lógicas de pensamento que orientam a discursividade. Neste contexto, uma crítica ao conceito é incontornável, uma vez que este se revela tão antagónico à natureza artística. Também as questões da memória colectiva e do regime simbólico, ancorados em lógicas de transmissão e acumulação, surgem enquanto potenciais subversões da experiência e do discurso artísticos, impedindo uma transformação do real realizada através da arte. Enquanto resposta aos problemas e insuficiências anunciados anteriormente, o terceiro capítulo parte para a formulação de hipóteses de resposta para os mesmos. Esquecimento, retorno do tectónico, ambiguidade e silêncio são as questões exploradas enquanto modelos de pensamento que permitem a criação de discursos que ambicionam conciliar a lógica teórica com a natureza artística que deve cunhar os discursos sobre arte.

O último capítulo destina-se a um aprofundamento do conceito de experiência artística, relacionando-o com a interpretação de aura cunhada por Walter Benjamin. Experiência e discurso artísticos afirmam-se como parte de uma totalidade una em constante actualização, reflectindo-se continuamente um no outro, daí a importância da partilha de uma essência conciliadora, movida pela mesma directriz – a da arte, com a sua energia de constante transformação do real.

\*\*\*



Apesar de a relação entre a arte e o discurso artístico constituir um objecto de estudo de vasta amplitude, não só pela sua antiguidade mas também pela diversidade de disciplinas epistemológicas que sobre este se podem intersectar, dá-se aqui um esforço de definir um percurso teórico restrito, imposto pelas limitações intrínsecas às especificidades desta dissertação. Deste modo, e apesar da pertinência de inúmeros desenvolvimentos relativamente aos quais evitei alongar-me, a exequibilidade do trabalho a que me propus dependeu de uma metodologia rígida, com um percurso teórico estritamente norteado pela procura de respostas para as problemáticas levantadas. As obras e os autores convocados no decorrer do estudo alimentam as questões problematizadas, numa lógica de justificação ou de contestação, mas sobretudo com o intuito de complexificar e enriquecer cientificamente os conteúdos pensados. A metodologia que orienta este estudo não permitiria o seguimento do pensamento de um autor em exclusividade, o que se deve à particularidade do percurso teórico percorrido, que encerra uma ampla diversidade de tópicos. A coexistência de uma pluralidade de autores e de correntes de pensamentos – alguns deles possivelmente divergentes – marca este estudo, o que assevera a incongruência que povoa o problema em análise e evidencia a transversalidade histórica e epistemológica do mesmo. Deste modo, o diálogo, não apenas entre autores, mas também entre diferentes problemáticas, constitui um dos métodos que orientou o presente estudo. Pretende-se com isto o desenvolvimento de ideias com origem na intersecção de teorias, estabelecendo correspondências entre autores e linhas de pensamento.

As limitações e insuficiências teóricas ou epistemológicas contidas neste estudo parecem sustentar as críticas aqui desenvolvidas no que diz respeito ao efeito redutor intrínseco a qualquer processo de conceptualização e de teorização e às lógicas que marcam o pensamento acerca de algo tão abstracto e inefável como seja o universo da arte. Declaro-me pois cúmplice de uma tendência que acuso de obsoleta e ultrapassada, ao desenvolver uma crítica da teoria que se ergue em torno da arte, criando, inevitavelmente, uma outra teoria, possivelmente tão incómoda como todas as outras que ambicionam teorizar algo tão irracional e pulsional como toda a *poiesis*, que aqui convoco no seu sentido originário – esse criar incessante que recria o mundo.

## 1. OS TEMPOS E AS HISTÓRIAS DA ARTE

*A história da arte é um verdadeiro épico, e os  
épicos terminam, na sua natureza, como a  
Divina Comédia de Dante, em notas de  
derradeiro brilho.*

Arthur Danto

O fim de algo corresponde sempre ao início de algo diferente daquilo que findou. Declarar que a arte, tal como sempre a concebemos, chegou ao fim, reivindica a atribuição de um sentido para o que se lhe segue. A percepção de que existe uma remanescência que permanece incólume às metamorfoses a que a arte deu forma ao longo da sua história, e de que esse fragmento sobrevive à morte da arte, leva-nos a concluir que há algo na expressão simbólica que está intrinsecamente ligado à existência humana *per se*, desvinculada de um tempo e de um espaço. Por muito complexa que a estrutura artística seja no nosso tempo – com o envolvimento de mercados e leilões de obras de arte, numa ampla esfera de actividade em que, de críticos a curadores, cada um cumpre uma função para que a arte prossiga –, há algo na criação de uma obra de arte que corresponde ao mesmo que terá movido os homens de Lascaux quando adornaram as suas grutas com a cor e o movimento que ainda hoje nos magnetizam. Há algo de inefável que escapa à nossa razão mas que sabemos existir tanto na sala de uma galeria de arte como naquelas milenares cavernas, sobrevivendo aos artistas que lhe deram forma. O núcleo de sentido da experiência artística é indiferente às alterações que a temporalidade vai conferindo aos seus *modos de ser*. Perante a ebulição que observamos no presente momento, importa chegar ao sentido imutável da arte, a essência que a determina, e extrair as especificidades do *modo de ser* da experiência artística que marcam o momento que habitamos. Compreender as intermitências da arte é sempre um acto de violência; é arrancar um sentido ao que só pela e na arte é exprimível.

A questão do fim da arte – derradeira problemática na grande narrativa que a história de arte veio a constituir – nomeia o ponto nevrálgico das indagações que circulam hoje em torno da experiência artística. A anunciação do fim da narrativa da arte é sintomática de que nos é vedada a compreensão das particularidades que caracterizam a esfera artística nas últimas décadas. Importa pois, não aceitar ou

contestar esse mesmo fim, mas realizar um retorno teórico a fim de localizar a origem dos problemas filosóficos e das mutações da prática artística que nele culminaram.

O fim do romantismo anunciado na filosofia hegeliana inaugura uma conjuntura artística com particularidades e dinamismos cuja vigência se verifica nos nossos dias. A recuperação desta problemática e sua apropriação pela teoria da arte é sintomática de que as palavras de Hegel ressoam no presente de modo intuitivo, enquanto percurso teórico a percorrer a fim de chegar a um entendimento do que a arte é na contemporaneidade.

### 1.1. O Fim da Arte em Hegel

*A filosofia enquanto filosofia nunca poderá ser universalmente válida. A objectividade absoluta é doada apenas à arte. Se a arte for privada da sua objectividade, pode-se dizer, deixará de ser o que é e tornar-se-á filosofia; dando objectividade à filosofia, ela torna-se arte.*

Friedrich Schelling

A ruptura epistemológica do curso da história da arte é, na sua essência, uma indagação de cariz hegeliano: são as dinâmicas da esfera artística que determinam a sua condição histórica ou a-histórica, no sentido enunciado em Hegel. Uma averiguação em torno da possibilidade de sobrevivência da história da arte enquanto estrutura epistemológica reivindica uma compreensão das complexidades que determinam o objecto de arte, e posterior análise da legitimidade dos discursos que a esta o tempo foi vinculando.

O pensamento hegeliano em torno da arte e da sua historicidade assenta na dialéctica entre forma e conteúdo, remetendo assim para o problema fundacional da dicotomia que se estabelece entre mundo exterior e mundo interior, *i.e.*, a insuperável cisão entre sujeito e objecto. A assumpção da irrevogável descontinuidade entre sujeito e objecto constitui o fundamento do pensamento romântico e está na origem do fim da arte hegeliano.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A questão da inconciliabilidade entre mundo interior e mundo exterior constitui um drama transversal a todo o romantismo, marcando o pensamento de filósofos como Schiller ou Berkeley, e constituindo também uma temática de eleição nas manifestações artísticas do romantismo, nomeadamente na poesia de Byron, Shelley ou Keats.

A arte romântica era caracterizada desde o início por uma separação mais profunda, por um ensimesmar mais radical da interioridade, e como era imperfeita a correspondência entre o espírito e a realidade objectiva, a esta se mostrou indiferente a interioridade. Tal oposição, ao evoluir, acabaria por concentrar todo o interesse da arte romântica ou sobre a exterioridade accidental ou sobre a subjectividade não menos accidental.<sup>2</sup>

O fim da arte corresponde assim ao fim da criação artística enquanto processo de conciliação entre exterioridade e subjectividade, inaugurando um distanciamento entre sujeito e mundo exterior. Toda a arte posterior ao fim da arte romântica proclamado por Hegel encontra os seus fundamentos no hiato entre interioridade e exterioridade, daí a intensa exploração da subjectividade concomitante com a apropriação de todo e qualquer objecto do mundo para a esfera da arte. Dá-se um intenso aprofundamento do domínio da interioridade subjectiva e, simultaneamente, um alargamento da exterioridade do real passível de constituir objecto de criação artística.

Tão depressa se unem, logo o conteúdo e a forma se separam de novo, e assim continuam até se tornarem completamente incompatíveis e inconciliáveis, com isso mostrando que é num domínio diferente do da arte que se deve procurar a possibilidade de união absoluta. Devido a essa separação, conteúdo e forma assumem, do ponto de vista da arte, um carácter formal no sentido de que não se unem de modo a constituírem um todo indivisível como acontece no ideal clássico.<sup>3</sup>

A arte, desviada agora do seu lugar de mediação entre sujeito e objecto, e perante uma incursão na subjectividade e um olhar descomprometido sobre os objectos do mundo, sofre uma complexificação que obriga a um questionamento de todos os seus pressupostos e a uma reestruturação das suas premissas fundadoras. Hegel optou por declarar o seu fim, ciente de que, independentemente do modo como se continuaria a fazer arte, as afinidades com o seu passado não seriam suficientes para lhe darmos o mesmo nome.

Hegel encerra assim o período da arte enquanto actividade central na narrativa da procura pelo autoconhecimento humano, cujo regime de transitoriedade se reflecte numa rotatividade de domínios da experiência humana que procuram dar resposta aos problemas espirituais e de ligação com o *Divino*. A relação a extrair deste fim da arte é a de que as questões espirituais que penetram na experiência humana deixam de ser objectiváveis, *i.e.*, não são mais passíveis de constituir uma representação física que

---

<sup>2</sup> G.W. Hegel, *Estética* (Lisboa: Guimarães Editores, 1993). 339

<sup>3</sup> Ibid. 322

penetre no mundo dos objectos. A filosofia, ao substituir a arte enquanto elo de ligação entre exterioridade e interioridade, vem decretar o carácter irredutivelmente imaterial e ubíquo da relação do sujeito com a espiritualidade. A abordagem artística dos objectos do mundo sofre uma mutação estrutural, e a relação do sujeito com a criação artística inaugura um período com particularidades indeslindáveis do advento do sujeito moderno.

A secularização da arte, concomitante com o processo de dissolução da arte romântica e desvio do seu eixo de funcionalidade conciliadora do espírito com o mundo, torna possível uma liberdade de criação sem precedentes, na qual o conteúdo total do mundo se oferece enquanto objecto de representação artística.<sup>4</sup> Ao abordar a plena disponibilidade dos objectos do mundo, que se oferecem ao artista tendo por única lei a subjectividade do mesmo, Hegel aplica o conceito de «acidentalidade».<sup>5</sup> Os ditames do *Espírito Absoluto* são relegados para outras esferas e a arte passa a reflectir a condição humana, no seu estilhaçamento espiritual e de inconciliabilidade com o mundo exterior. A liberdade de criação confere à arte a complexidade da natureza humana, enquanto a relação com o *Espírito Absoluto* é deslocada para o pensamento filosófico, que dá continuidade ao desígnio, desempenhado pela arte até então, de procurar uma conciliação do sujeito com o mundo exterior.

Consumado o fim da arte, a obra artística não voltaria a corresponder a uma objectivação do *Espírito Absoluto*; a *Ideia* deixa de ser passível de revelação pela *forma*. Onde anteriormente a conciliação entre espírito e objecto ocupava o lugar de desígnio da arte, instala-se agora um vazio e uma incerteza quanto ao intuito da criação artística na existência humana. Qualquer vazio anuncia uma liberdade, e a criação absolutamente subjectiva e descomprometida com o *Absoluto* é a conquista operada com o fim da arte hegeliano, numa ruptura essencialista que permitiu que a arte que se lhe seguiu tomasse configurações que seriam impossibilitadas no contexto de um comprometimento com o *Absoluto*.

---

<sup>4</sup> «Na arte romântica (...), onde a interioridade está debruçada sobre si mesma, o conteúdo total do mundo exterior tem a liberdade de movimentos e pode conservar a sua singular particularidade.», «Tudo pode, portanto, ter lugar na representação romântica, o grande e o pequeno, o importante e o insignificante, o moral e o imoral, e quanto mais a arte por assim dizer se seculariza, mais se prende ao que há de finito no mundo, mais valor lhe atribui, e o artista identifica-se com as coisas à medida que as representa e tal como as representa.» Ibid.

<sup>5</sup> «É no seio desta accidentalidade dos objectos que servem, em parte, para a ambiência de um conteúdo com certa importância e que, noutra parte, são representados por si mesmos, é, dizemos, no seio desta accidentalidade que se efectua a decomposição da arte romântica.» Ibid.

A história da arte – incluindo o episódio do seu fim – pode ser, em toda a sua extensão, abordada enquanto narrativa que reflecte o estado do sujeito na relação que estabelece com o real, *i.e.*, entre a sua interioridade e os objectos do mundo.

A necessidade universal da arte (...) consiste na necessidade racional do homem de introduzir os mundos interior e exterior na sua consciência espiritual enquanto objecto em que este se reconhece de novo a si próprio.<sup>6</sup>

A inconciliabilidade e irrevogável descontinuidade entre estas duas esferas são alvo de incansáveis tentativas de ligação por parte do sujeito: o modo como a ponte é construída – a matéria que constitui o espaço *entre* – reflecte determinado estado na evolução da relação do sujeito com o mundo. Segundo Hegel, a conciliação entre interioridade e exterioridade seria explorada através da filosofia, da religião ou da arte, sendo que a escolha de uma em detrimento de outras reflectiria uma conjuntura na história do autoconhecimento humano. Sabemos pois que a religião e outras formas de representação do espiritual, como a criação do mito, ocuparam um lugar primordial, promovendo uma compreensão – ao mesmo tempo que estabeleciam sistemas de defesa e de controlo – dos objectos do mundo por parte do sujeito. Posteriormente, e sobretudo numa fase de transição do religioso para o artístico, a exploração icónica da religião é acompanhada de representações simbólicas que estão na base da constituição da arte.<sup>7</sup> Uma progressiva laicização torna então possível a constituição da arte enquanto disciplina autónoma, ainda de cariz espiritual, mas cujas especificidades a demarcam do domínio do religioso. Assim surge a arte, e a sua espiritualidade é transversal à sua evolução histórica, uma vez que constitui a sua origem e essência.

Constituída e autonomizada a disciplina artística, observamos uma incursão no império da *mimesis*, enquanto abordagem basilar dos objectos do mundo. O denominado realismo – «falso realismo», segundo Carl Einstein<sup>8</sup>; «Imitação», segundo Arthur Danto<sup>9</sup> – instaura os movimentos de recolha e de duplicação enquanto processos de ligação do sujeito ao objecto. O *duplo* permite assim a criação de uma linha paralela à do real: a do real produzido, através da *mimesis*, pelo sujeito, que julga aceder assim à

---

<sup>6</sup> Ibid. 12

<sup>7</sup> «A obra de arte religiosa é, e era, produzida pelo invisível; ela é criada por causa do desaparecimento, da não existência de um ser. A obra é uma protecção contra o invisível (...) O naturalismo do homem religioso, deste modo, é uma defesa contra as monstruosidades criadas pela fantasia religiosa.» Carl Einstein, “Methodological Aphorisms,” *October* no. 107, Massachusetts (2004): 146–150. 147

<sup>8</sup> Cf. Carl Einstein, *Georges Braque* (Bruxelles: La Part de l’Œil, 2003).

<sup>9</sup> No texto «The Artworld», Arthur Danto refere-se às criações suportadas pela *mimesis* através de uma «Teoria da Imitação da Arte» («Imitation Theory of Art», no original). Danto, «The Artworld». *The Journal of Philosophy* n 61 (1964):571 – 584.

natureza dos objectos, e, deste modo, estabelecer uma relação íntima com os mesmos. O regime da imitação permite uma reprodução visual do mundo, consequentemente, a identificação do sujeito com o objecto em representação é operada apenas na esfera da visualidade. A invenção da perspectiva renascentista por Alberti constituiu o apogeu de um pensamento filosófico ancorado no racionalismo e na crença de que a ciência permitiria uma resolução para os problemas espirituais da existência humana.<sup>10</sup> Deste modo, a transposição do rigor científico para a prática artística permitiria que o Homem reproduzisse o mundo com o mesmo detalhe com que o Criador o teria feito pela primeira vez: o homem do Renascimento vive na ilusão de que consegue decifrar o enigma dos objectos de fora para dentro, incumbindo-lhe apenas o aperfeiçoamento dos seus métodos de incisão.

A psicologia teleológica do Renascimento interpretou as faculdades psicológicas de um modo, e apenas desse modo: construiu uma psicologia estática com base em conteúdo objectivo, em vez de o fazer com base em processos psicológicos.<sup>11</sup>

A desolação que terá assaltado os primeiros homens que, ao abrir um corpo humano, não encontraram qualquer vestígio da alma no seu interior, terá sido experienciada pelos artistas que, aptos para recriar um pôr-do-sol bucólico como se da verdadeira estrela se tratasse, não saíram vitoriosos na compreensão da origem da sua luz e do seu calor, como se a sua essência fugidia imperiosamente lhes escapasse. O declínio da *mimesis* está pois contido na prepotência, primordialmente condenada por Platão, da suposição de que a natureza das coisas não trespassa a pele da visualidade, e de que, ao criar um mundo paralelo com base na imitação pictórica, seria possível satisfazer o desejo de apropriação simbólica do mundo.

---

<sup>10</sup> «O Renascimento definia a natureza como uma obra de arte que, em conformidade com as leis da Física, era ao mesmo tempo perfeitamente isomórfica com a razão humana (uma interpretação pagã propagada pelo catolicismo). Vigorava então a crença de que a obra de arte, sendo da mesma ordem que as obras da natureza, possuía uma verdade em si mesma; que podíamos fabricar arte seguindo regras matemáticas como as da proporção e da perspectiva. Hoje podemos assistir à renovação do fetichismo científico, que reivindica a inclusão da realidade e o estabelecimento da identidade do homem através da realidade exterior.» Einstein, "Methodological Aphorisms." 149

<sup>11</sup> Ibid.

## 1.2. A Arte no Tempo dos Manifestos

Se a ruptura estrutural operada na arte com o seu fim hegeliano é responsável pela conquista de uma liberdade de criação artística sem precedentes históricos, as primeiras décadas do século XX representaram, no seio de uma continuidade histórica, a proclamação extrema dessa liberdade absoluta e a rejeição da herança artística onde restavam ainda traços de uma ligação com o divino. O modernismo terá sido o período da narrativa da arte em que o cariz historicista da experiência artística se revelou mais acentuado, na medida em que toda a actividade era orientada no sentido de estabelecer uma relação de atracção ou repulsa relativamente ao passado histórico.<sup>12</sup> «A arte modernista continua o passado sem lacunas ou quebras, e quando quer que acabe, nunca deixará de ser inteligível em termos do seu passado.»<sup>13</sup> Clement Greenberg defende a teoria de uma referencialidade histórica para a criação artística, particularmente manifesta nas correntes do modernismo:

Nada poderia estar mais longe da arte autêntica do nosso tempo do que a ideia de uma ruptura com a continuidade. A arte é – entre outras coisas – continuidade, e impensável sem esta. Sem o passado da arte, e a necessidade e compulsão para manter os seus padrões de excelência, a arte modernista teria falta de substância e justificação.<sup>14</sup>

É pois com uma atitude de recusa dogmática e irreverente que vemos surgir as várias correntes artísticas que marcaram o início do século XX. Imperava então a crença de que cada uma dessas correntes revelaria a exclusiva e derradeira verdade artística, representada na publicação do *manifesto*. O império da *mimesis*, que definiu a arte até ao final do século XIX, é substituído por um comprometimento ideológico que vem constituir a directriz do modernismo. A imitação, ancorada na visualidade, dá lugar à expressão da psique, diferenciada por uma diversidade de estilos que se autoproclamam como detentores da verdade acerca da interioridade do sujeito e da sua relação com o real.

---

<sup>12</sup> Já Hegel teria reconhecido uma tendência dos povos para se demarcarem das tendências artísticas que lhes são anteriores: «logo a arte se vê liberta dos conteúdos próprios a uma época e a um povo determinados, e a necessidade de a eles regressar faz-se sentir como consequência da necessidade de adoptar uma atitude de oposição ao conteúdo até aí vigente.» Hegel, *Estética*. 337

<sup>13</sup> Clement Greenberg, “Modernist Painting,” *The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance 1957-1969*, 1993, The University of Chicago Press edition. 6

<sup>14</sup> Ibid. 7



É no contexto do modernismo que surge a ideia de uma «arte pura», em função da qual cada disciplina desenvolve uma autocrítica que se manifesta a partir seu do interior, realizada através dos meios que a caracterizam e que a diferem de todas as outras artes, numa tendência asseveradora da autonomia de cada uma das artes, concomitante com a defesa da não contaminação entre elas. Cada uma das disciplinas artísticas adquire uma consciência de si e, como tal, procura formular uma definição que a autonomize através da exploração das particularidades exclusivas aos seus meios.<sup>15</sup>

A arte do modernismo desenvolve-se assim numa ambiência de expurgação e purificação, com a defesa de uma arte que exista apenas com o que lhe é essencial.<sup>16</sup> O dogmatismo ideológico que caracteriza as correntes modernistas, bem como a ambição de representar uma verdade pictórica, comprometem a liberdade da criação artística; os constrangimentos impostos por um *Espírito Absoluto* são substituídos pelas limitações de uma verdade absoluta e exclusiva. O estreitamento dos limites da expressão pictórica, resultantes da afirmação de autonomia de cada disciplina, implica também uma imposição de limites ao artista, cuja liberdade definha em nome da “pureza” da sua arte.<sup>17</sup>

O modernismo testemunha o carácter historicista que pauta a análise temporal e espacialmente contextualizada das criações artísticas, enquanto método a aplicar a uma disciplina epistemologicamente estruturada, como a história de arte se veio a afirmar. No entanto, este veio a revelar-se um período de excepção na arte do século XX, com um dinamismo de rupturas de uma intensidade sem precedentes. Fundamentalmente, a dinâmica intrínseca ao modernismo advém do seu comprometimento ideológico, e mesmo político. Deste modo, podemos afirmar que nunca antes a Arte foi tão amplamente integrada no seu tempo histórico – certamente não por mero acaso, um tempo convulsionado pelos dois maiores conflitos bélicos à escala planetária.

---

<sup>15</sup> «Rapidamente emergiu que a única e própria ideia de uma competência de cada arte coincidia com tudo o que havia de único na natureza do seu *medium*. A tarefa da autocrítica tornou-se eliminar dos efeitos específicos de cada arte quaisquer efeitos que poderiam eventualmente ser emprestados pelo *medium* de qualquer outra arte. (...) “Pureza” significava autodefinição, e a empresa da autocrítica nas artes tornou-se a de uma autocrítica com uma vingança.» Ibid. 2-3

<sup>16</sup> «Cada um dos movimentos era conduzido pela percepção da verdade filosófica da arte: que a arte é essencialmente X e que tudo o que não seja X – ou não essencialmente - não é arte.» Arthur C. Danto, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History* (New Jersey: Princeton University Press, 1995). 28

<sup>17</sup> «Quanto mais rigidamente as normas de uma disciplina se definem, menos liberdade estas permitem em varias direcções. As normas e convenções essenciais da pintura são, simultaneamente, as condições limitadoras que uma imagem deve cumprir a fim de ser experienciada enquanto pintura.» Greenberg, “Modernist Painting.” 4-5

O modernismo deslocou a subjectividade para o epicentro da criação artística. Nunca, antes das vanguardas do modernismo, o sujeito artístico foi tão indelével da sua obra, e, conseqüentemente, nunca a arte foi tão pautada pela liberdade do subjectivismo. O olhar do sujeito, agora tido como parte intrínseca da sua psique, a par da sua capacidade infinitamente interpretativa que nos dá um acesso sempre metamórfico do mundo, é explorado pictoricamente. O modernismo corresponde assim à primeira vaga da história de arte em que a representação da realidade é, de um modo assumido, distorcida pelo olhar, sempre único, do sujeito artístico. O realismo mimético é progressivamente encarado como uma ambição ingênua, agora que a sentença de olhar o mundo a partir do nosso próprio canto, de um prisma sempre *humano, demasiado humano*, é aceite.

O paradoxo da arte do modernismo está na coexistência de um comprometimento ideológico que afirma a exclusividade de uma verdade visual com um irreverente derrubar das fronteiras teóricas e questionamento da herança histórica da arte. Estas duas tendências caracterizam as vanguardas da primeira metade do século XX, sendo que a coexistência de ambas é responsável pela vincada historicidade das mesmas e pela integração e impacto que estas tiveram nos seus tempo e espaço. O estilo do *novo*<sup>18</sup> impõe uma dinâmica de ruptura histórica, enquanto o cariz ideológico promove a homogeneidade de cada uma das correntes artísticas, tornando-as teorizáveis e apreensíveis a nível estilístico, teórico e histórico. A essência contraditória da prática artística de então garantiu a sobrevivência e mesmo um fortalecimento epistemológico da história de arte a par da sua progressiva complexificação e eliminação de fronteiras teóricas e criativas e conseqüente alargamento do domínio do que pode ser classificado de arte.

As primeiras décadas do século XX corresponderam a um período em que a arte se ensimesmou, questionando-se, criticando-se e produzindo teorias, estabelecendo vínculos com outras esferas da existência e reestruturando a sua história numa dinâmica dialéctica de rupturas e descontinuidades. No entanto, o dinamismo artístico deste período só poderá ser compreendido se analisado à luz das convulsões filosóficas e espirituais que inflamavam o sujeito de então, cuja relação com o mundo é abalada pela violência do aceleramento da vida em geral, pelas descobertas científicas acerca dos

---

<sup>18</sup> Cf. Harold Rosenberg. *The Tradition of the New*. New York: Da Capo Press, 1994. «A glória da arte (...) é que (...) se consegue manter dentro dos acontecimentos reais, onde a ilusão e o real se reproduzem mutuamente.» 57

fenómenos e objectos do mundo, que exigiam um sujeito constantemente actualizável e adaptável, apto a observar o mundo sempre de modo diverso, relacionando-se mais intimamente e com mais objectos. Fundamentalmente, um sujeito para o qual o sentimento de estranheza perante o mundo passa a ser algo de familiar e quotidiano. Simplificando, «a arte, tal como tudo o resto, é o espelho desta totalidade cultural.»<sup>19</sup>

O ensimesmamento epistemológico da arte do modernismo levantou questões de cariz filosófico relativamente à essência da actividade artística, bem como quanto à possível proclamação de uma verdade para a mesma. O vínculo entre arte e filosofia torna-se inquestionável mediante uma legitimação da arte irrevogavelmente filosófica. A procura por uma «definição filosófica de arte foi o que marcou as condutas do modernismo».<sup>20</sup> A pergunta pela arte parece tornar-se exprimível apenas com as vanguardas do modernismo, que estão, no entanto, desprovidas dos pressupostos necessários à sua resposta. O regime de exclusividade que cada corrente proclamava, bem como o dogmatismo das suas premissas afastaram os modernismos de uma compreensão filosófica da arte. Se a perspectiva histórica corresponder a uma análise vertical da arte e a perspectiva filosófica a uma análise horizontal, intuímos a incompatibilidade entre as duas abordagens. Deste modo, a historicidade do modernismo dificultou uma compreensão filosófica do mesmo. Quando olhamos para a arte a partir das coordenadas temporais e espaciais que lhe correspondem, é-nos exigida uma aproximação que obscurece uma visão de totalidade. É, pois, forçoso deixar cair as especificidades históricas de tempo e espaço para aceder à transversalidade e intemporalidade da essência filosófica da arte.<sup>21</sup> O modernismo estaria, deste modo, demasiado comprometido com o seu próprio tempo para chegar a determinações quanto à natureza filosófica da criação artística.

A pergunta pela arte permanece, permanecendo também por encontrar uma resposta para a mesma. Atenuando-se o carácter histórico da arte com o fim das vanguardas do modernismo, reúnem-se condições para uma compreensão filosófica da arte. No entanto, a abertura dessa possibilidade tem como consequência a entrada numa

---

<sup>19</sup> Danto, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*. 69

<sup>20</sup> Ibid. 68

<sup>21</sup> «São as manifestações do que é eterno no homem, em suas múltiplas significações e infinitos aspectos, que enchem o quadro das situações e dos sentimentos e formam o conteúdo absoluto da arte.» Hegel, *Estética*. 339

crise histórica, que viria mesmo a exigir a proclamação de um fim da narrativa histórica da arte.

### 1.3. A Pós-Historicidade da Arte

*O artista (...) pode criar arte simbólica de manhã, arte clássica ao meio-dia, arte romântica à tarde – e filosofia da arte à noite. Toda a lógica interna da história da arte culmina na liberdade artística absoluta.*

Arthur Danto

Com o declinar do dinamismo vanguardista das primeiras décadas do século XX, observa-se um progressivo afastamento relativamente a uma tendência «ideologizante» da arte e um atenuar do dogmatismo que vem relativizar a procura por uma «verdadeira» arte e comprometer a arrogante exclusividade de qualquer movimento artístico. O carácter histórico que se impunha até então é substituído por um pluralismo de validade igualitária, sem hierarquia ou exclusividade. A liberdade de criação do sujeito artístico, conquistada pelo modernismo, é agora acompanhada por uma contaminação entre as várias artes que derruba as estreitas fronteiras, anteriormente tão prezadas por cada disciplina artística. Se os artistas do modernismo procuravam criar a «última» arte do seu tempo, *i.e.*, a mais vanguardista, os artistas do período que se segue não criam num ou para um determinado tempo, sendo essa a sua palavra de ordem.

A localização temporal e o estilo da *novidade* perdem a importância que tinham até então – a criação artística entra numa dinâmica mais desvinculada do tempo a que pertence, como que explorando o que há de eterno para representar. O factor histórico deixa assim de entrar na equação da criação artística e o legado deixado pela história de arte, contrariamente ao que acontece no modernismo, é olhado com uma certa indiferença, uma vez que contrariá-lo ou corroborá-lo deixa de ser um mote para a criação. O carácter ideológico da corrente artística é substituído pela singularidade do artista, frequentemente isolado nas suas tendências e no seu estilo. A classificação de técnicas e de estilos, tão cara ao carácter arquivístico da história da arte, confronta-se com dificuldades; e a coexistência de correntes inéditas com correntes recuperadas do passado coloca entraves a uma abordagem cronológica da arte.

A averiguação de uma particularidade intrínseca aos objectos que lhe confirmam o estatuto de obra de arte foi a questão salutar levantada com o acentuar da reflexão filosófica em torno da arte. Uma indagação a respeito dos objectos artísticos parece facultar uma resposta quanto à essência da arte. Se Marcel Duchamp<sup>22</sup> foi o arauto de uma inversão na hierarquia dos objectos – do profano (ou mesmo escatológico) ao sagrado –, Andy Warhol, e, de um modo geral, todos os movimentos das segundas vanguardas do século XX, a arte conceptual, a *land art*, e a introdução das artes digitais, decretaram o fim da milenar fronteira entre objectos do quotidiano e obras de arte, num momento histórico em que a quase sacralidade destas últimas adquire contornos anacrónicos. Se, com isto, os objectos de arte são lançados numa crise perceptiva, são também criadas as premissas para a conclusão de que nada há de intrínseco a um objecto que lhe confira o seu carácter artístico. A liberdade do sujeito artístico coexiste agora com uma destabilização das categorias de objectos, sendo que, com isto, chegamos ao estabelecimento de uma estrutura em que *tudo pode ser arte*. «Se tudo é possível, nada é historicamente exigido: uma coisa, por assim dizer, é tão boa como qualquer outra. E isso é, a meu ver, a condição objectiva da arte pós-histórica. Não há nada a ser substituído.»<sup>23</sup> Ora se qualquer objecto é, em potência, uma obra de arte, nenhum objecto é, *em si mesmo*, uma obra de arte. A obra existe, pois, através de um acto de transmutação que escapa ao objecto, e, com isto, é o próprio mundo que se oferece ao artista para ser (re)criado artisticamente.

Apesar de toda a estrutura da arte ser afectada pela ausência de uma directriz histórica, o ponto nevrálgico do fim da história da arte está no facto de a obra de arte já não ser criada e contemplada historicamente. A herança do passado e o devir da arte deixam de ser parte da criação artística do presente. O curso que a arte seguiu, que parecia até então revelar uma orientação e um propósito, ao ser declarado como encerrado, confronta-nos com a pertinência de dar ou não continuidade à criação artística. A compreensão histórica da arte é algo que pertence ao passado, consequentemente, o modo como percebemos a arte contemporânea reivindica uma reestruturação. Sem as linhas orientadoras da existência de um *antes* e de um *depois* para cada obra de arte, *i.e.*, sem a possibilidade de inserir a arte numa grelha cronológica,

---

<sup>22</sup> «Uma vez que os tubos de tinta usados pelo artista são manufacturados e produtos *ready made*, devemos concluir que todas as pinturas do mundo são “*readymades* compostos” e também obras de *assemblage*.» Marcel Duchamp, «Apropos of “Readymades”», (1961) Cf. Marcel Duchamp. *The Writings of Marcel Duchamp*. New York: Da Capo Press, 1973.

<sup>23</sup> Danto, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*. 44

instala-se uma desorientação relativamente ao que é suposto criar – deixa de existir uma arte para um determinado tempo histórico; a correspondência entre o nosso tempo histórico e uma determinada arte culmina num sem-sentido. Nada é expectável perante a ausência de uma precedência enquanto referencial – sem a sombra do passado, o futuro afigura-se incógnito.<sup>24</sup>

A questão a formular, neste ponto, é se a indagação filosófica em torno da arte é causa ou efeito da entrada num período pós-histórico da arte. Para Danto, é a posse de uma resposta para a questão filosófica da arte que decreta a pós-historicidade da mesma: «agora que o problema filosófico da arte foi clarificado através da história de arte, essa história chega ao fim.»<sup>25</sup> A história de arte, com os seus longos e conturbados séculos de existência, não foi bem-sucedida numa compreensão da essência filosófica da arte; importa, deste modo, compreender o que terá despoletado esse exercício relativamente à arte e, sobretudo, as razões que nos levaram a apreender, neste particular momento da história do humano enquanto artista, o sentido fundacional das criações simbólicas. Na perspectiva do autor, o fim da história da arte é concomitante e consequência de uma compreensão filosófica da arte:

Na minha própria versão da ideia de «o que a arte quer», o fim e cumprimento da história de arte é a compreensão filosófica de o que é a arte, uma compreensão que é alcançada, nomeadamente, através dos erros cometidos, dos falsos caminhos percorridos, das falsas imagens que abandonamos quando aprendermos onde estão os nossos limites, e como viver esses limites.<sup>26</sup>

Importa, no entanto, averiguar acerca da reunião de condições para um entendimento filosófico da arte, e de que modo esta se relaciona com a historicidade da narrativa artística. Do início ao fim da sua história, a arte desenvolveu-se como uma sucessão, sempre cumulativa, de cissuras com o passado, reflectindo-se nesta dinâmica a sua historicidade intrínseca. A metáfora que Hegel usa, referindo-se à história do pensamento filosófico, aplica-se também à história dos movimentos artísticos:

---

<sup>24</sup> «Nada é suposto acontecer a seguir porque a narrativa em que os estados seguintes eram mandatários tinha chegado a um fim com o que tenho chamado de “fim da arte”. Essa narrativa acabou quando a natureza filosófica da arte atingiu um certo grau de consciência. A arte depois do fim da arte podia incluir a pintura, mas a pintura em questão não estaria a conduzir a narrativa para diante. A narrativa estava concluída. Não havia melhor razão, interna à história de arte, para existir pintura, do que para existir arte em qualquer outra forma. A arte atingiu um desfecho narrativo, e o que estaria agora a ser produzido pertenceria à era pós-histórica da arte.» Ibid. 140

<sup>25</sup> Ibid. 125

<sup>26</sup> Ibid. 107

Não se perdeu nenhum princípio filosófico, mas todos os princípios se preservam no seguinte. Somente se alterou a posição que tinham tido. Semelhante refutação ocorre em cada desenvolvimento, assim na germinação da árvore a partir da sua semente. A flor, por exemplo, é uma refutação das folhas. Parece ser a mais alta e verdadeira existência da árvore. Mas a flor é refutada pelo fruto. O fruto, que é o último, contém o que o antecedeu, todas as forças que antes se desenvolveram. Não pode vir à realidade efectiva sem a precedência de todos os estados anteriores. (...) No espírito, também existe esta sucessão, mas de modo tal que os estádios anteriores permanecem na unidade. A última e mais recente filosofia deve, pois, conter em si os princípios de todas as filosofias anteriores, por conseguinte, ser a mais elevada.<sup>27</sup>

O fim da história dita, deste modo, o terminar do desenvolvimento da árvore, sendo que, somente com a sua «morte» podemos ter acesso à sua totalidade. Nada se perdeu da evolução histórica da arte, a revelação está sempre contida no seu estádio anterior. Só a posse do conhecimento do todo que a arte concretizou historicamente nos permite penetrar num entendimento mais íntimo da mesma.

Se «a essência não pode conter nada que seja histórica ou culturalmente contingente» e se «o conceito de arte deve ser consistente com tudo o que é arte»<sup>28</sup>, e apesar do facto de o que faz de um objecto uma obra de arte ser historicamente condicionado, e, como tal, revelado no seio da história, para penetrar na natureza filosófica da arte, é forçoso suspender as contingências temporais e culturais, pensando a arte no que esta tem de eterno e absoluto, no que permanece indiferente à passagem dos séculos e às metamorfoses da existência humana – somente mediante este exercício de suspensão e de abstracção se torna possível percorrer o caminho inverso, chegando à origem da arte e a tudo o que lhe é transversal. Podemos deste modo intuir uma relação de causa e efeito entre a perda de vínculos históricos, verificada na criação artística das últimas décadas do século XX, e a clarificação da natureza filosófica da arte. Se quisermos ter uma percepção de totalidade de um grande quadro, é necessário que nos afastemos do mesmo, deste modo, não conseguiremos vislumbrar os seus detalhes, mas enxergamos a totalidade que ele representa. A história tem que chegar ao seu fim para que a trama seja compreendida mais intimamente e, sobretudo, para que o seu desfecho seja inteligível. O mesmo acontece com a narrativa da arte: o seu acontecer histórico teria de cessar para que pudéssemos compreender as implicações filosóficas da história que ela nos contou, e, sobretudo, para que possamos ver o que fica, quando declarado o fim. A parte que fica – a que a história não levou consigo – é a própria *arte*.

---

<sup>27</sup> G.W. Hegel, *Introdução à História Da Filosofia* (Lisboa: Edições 70, 2006). 104

<sup>28</sup> Danto, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*. 197

Abolida a contextualização histórica enquanto perspectiva através da qual a arte é pensada e teorizada, desenvolvem-se abordagens teóricas, de contornos filosóficos, que pensam as obras de modo desvinculado e a-histórico. A análise de obras ancorada no estabelecimento de relações com outras obras revela-se improfícua, uma vez que as mesmas são frequentemente criadas em absoluta descontextualização histórica. A recepção da arte adapta-se às características da arte, pelo que, se outrora a estética ou a história de arte responderam às exigências de uma «hermenêutica» das obras de arte, assistimos hoje a uma predominância da teoria de arte, personificada no teórico ou no crítico, que aborda os objectos artísticos sem pressupostos epistemológicos oriundos da filosofia ou da história, constituindo uma disciplina que pensa a arte partindo apenas da própria arte. A consequência deste livre fluir do pensamento acerca da arte é a instituição de um pluralismo estrutural que não impõe quaisquer limites ou motivações filosóficas ou artísticas, pelo que a constante intersecção de análises, provenientes de uma multiplicidade de campos científicos impossibilita a constituição de uma disciplina de pensamento unívoca; mesmo a constituição de tendências de pensamento é dificultada pelo individualismo absoluto das abordagens. A liberdade conduz, pois, ao caos teórico que José Gil classificou de «estrutura da confusão»<sup>29</sup>, acrescentando, a respeito dessa mesma estrutura: «Que não se julgue, no entanto, que a confusão é ausência de nexo: é antes a mistura indiferente ao nexo.»<sup>30</sup>

A recuperação da problemática do fim da arte na filosofia hegeliana prende-se, não com a consciência de que assistimos hoje a uma pós-historicidade da arte, mas sim com a exigência de pensar a arte de um modo filosófico. O estabelecimento de correspondências entre o fim da arte hegeliano e o fim da história de arte pensado por Arthur Danto ou Hans Belting resulta de uma compreensão inexacta de ambas as formulações. Enquanto em Hegel o fim da arte corresponde a uma transmutação no desígnio atribuído à arte, o fim da história prende-se exclusivamente com as condições de historicidade das dinâmicas artísticas. Ainda que Hegel tenha declarado o fracasso da arte na conciliação entre sujeito e objecto, a narrativa histórica da arte terá prosseguido

---

<sup>29</sup> «Heterogeneidade, serialidade, ausência de unidade. Coexistência de objectos heteróclitos no mesmo plano; movimentos (criativos) que vão em direcções divergentes, mesmo contrárias, mas também no mesmo plano. Isto leva à impossibilidade de “julgar”, de hierarquizar, de dar e tirar valor a este ou aquele objecto, considerado como objecto de arte. Verificamos desde já que existe uma “estrutura” da confusão: o que a provoca não é pura heterogeneidade das imagens, mas uma série de condições que impedem de as ordenar.» José Gil. «Os Anos 80, A Confusão como Conceito». *“Sem Título” – Escritos sobre Arte e Artistas*. (Lisboa: Relógio d’Água, 2005). 97

<sup>30</sup> Ibid. 99



ainda, por alguns séculos, sendo que o desfecho da mesma remete para uma conjuntura extremamente recente. Se Hegel compreendeu o descomprometimento da arte com o *Espírito Absoluto*, Danto compreendeu o descomprometimento da arte relativamente à sua própria história. Cada um destes episódios corresponde a uma conquista de liberdade para a criação artística, do mesmo modo que cada descomprometimento está invariavelmente na origem de uma crise teórica.

Se a criação artística não engendra uma ligação entre o sujeito e os objectos do mundo, nem mesmo uma relação do sujeito com o seu tempo histórico, onde repousa hoje a motivação – ancorada na função de *religare* – que terá levado os primeiros homens a exprimirem-se simbolicamente, num intento de apropriação do real? Será ainda do domínio da arte uma função vinculativa – e de atribuição de sentido – entre o sujeito e o seu mundo? Se o que subsiste é uma arte distante do *Espírito* e ausente do seu tempo histórico, onde repousa o sentido último da experiência artística?

## 2. PARA UMA CRÍTICA DO CONCEITO

*Em vão alongamos os olhos ao céu ou  
espreitamos as entranhas da terra, em vão  
consultamos escritores ou sábios e seguimos as  
pegadas da antiguidade; só precisamos de  
afastar as cortinas das palavras para alcançar  
a mais bela árvore do conhecimento, produtora  
de excelentes frutos ao nosso alcance.*

George Berkeley

A arte vive hoje uma crise teórica cuja origem está na ampla liberdade conquistada pela esfera artística e na consequente mutação estrutural das suas dinâmicas. Cada obra é tão individual como o sujeito que a criou, devendo ser abordada enquanto tal. Hegel tinha já previsto, na sua teorização do fim da arte, as transformações que essa ruptura despoletaria na figura do artista.<sup>1</sup> O artista conduzido por regras exteriores à sua subjectividade terá já entrado em declínio com o fim da arte hegeliano – o fim da arte enquanto acto dialéctico de mediação entre subjectividade e exterioridade –, ruptura que o coloca no centro de si mesmo, criando a partir de si e sobre si, indiferente às injunções do *Espírito Absoluto*. É a infinitude que se oferece ao artista enquanto matéria-prima, pois que a este já «nada é estranho». O individualismo do artista é ininterruptamente intensificado a cada parcela de liberdade que a arte vai conquistando. O fim da história de arte representa, deste modo, um profundo abalo no modo de criar e, consequentemente, uma reestruturação do sujeito artístico.

A perda de historicidade, até então característica da arte, funda um artista para o qual a criação não corresponde a um tempo ou a um espaço; um sujeito que materializa ideias historicamente «suspensas». Se não existe uma característica intrínseca ao objecto que lhe confira o estatuto de obra de arte, não existe também qualquer comportamento, atitude ou aptidão próprios ao indivíduo que possam ser associados ao

---

<sup>1</sup> «A partir desse momento, o artista encontra em si mesmo o seu conteúdo, é o espírito humano que a si mesmo se determina, que medita sobre o infinito dos sentimentos e situações, que descobre esse infinito e o exprime, espírito humano a que nada é estranho. É um conteúdo que, como tal, está desprovido de precisão artística pois é a invenção pessoal que lhe confere precisão e lhe elabora uma forma, sem no entanto excluir qualquer outro interesse; a arte não se limita, assim, a representar unicamente o que é domínio seu mas pode alargar-se a tudo o que se refere e se relaciona com o homem.» Hegel, *Estética*. 339

ser artista.<sup>2</sup> Se tudo pode ser arte, qualquer sujeito pode ser artista, independentemente daquilo que cria ou do modo como cria.

O sentido no qual tudo é possível está no facto de não existirem constrangimentos *a priori* relativos ao que uma obra de arte visual deve ser, de modo que tudo o que é visível pode constituir uma obra visual (...) O sentido em que tudo é possível está no facto de todas as formas nos pertencerem. O sentido no qual nem tudo é possível encontra-se no dever de nos relacionarmos com elas à nossa maneira. O modo como nos relacionamos com essas formas é parte do que define o nosso período.<sup>3</sup>

À ausência de preceitos relativamente à *Ideia* vem associar-se um desregramento quanto à *forma* na qual esta é materializada – surgem assim as primeiras obras de arte em que o sujeito artístico dispõe de uma genuína liberdade formal no decorrer de todo o processo criativo. Dá-se uma gradual transferência de autoria: se esta foi em tempos maioritariamente atribuída à conjuntura cultural e histórica em que a obra era criada, sendo o artista um mero executante de algo previamente concebido, hoje a autoria corresponde plenamente à subjectividade revelada na obra, criada de um modo descomprometido quanto à conjuntura em que se insere.

Quando não existe uma imposição estilística ou filosófica quanto à «verdadeira arte», qualquer arte corresponde a uma arte verdadeira. Parece pois ter chegado o momento em que compreendemos que a arte, para culminar num acto verdadeiramente livre, terá, irrevogavelmente, de corresponder a algo demasiadamente individual e subjectivo para que uma ordem teórica e epistemológica possa ser a seu respeito constituída. A heterogeneidade resultante da liberdade ou a homogeneidade resultante de imposições teóricas e estilísticas; a legitimação de uma estrutura caótica ou a subsistência de uma tendência epistemológica uniforme e, conseqüentemente, estática: a relação que cada um estabelece com a arte parece implicar uma tomada de posição relativamente a esta dicotomia. Depois de séculos em que a relação com as obras de arte foi mediada por conceitos técnicos, vivemos hoje um momento em que a aplicação de um conceito pode causar grandes controvérsias, uma vez que qualquer avaliação de uma obra permanece aquém, sempre imprecisa, como se fosse aplicada apenas por uma necessidade que nos ficou de um hábito milenar: o de tudo nomear, julgando deste modo tudo compreender.

---

<sup>2</sup> «A verdadeira descoberta filosófica é a de que não existe arte mais verdadeira do que qualquer outra, e de que não existe um modo como a arte deve ser: toda a arte é igualmente e indiferentemente arte.» Danto. *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*. 34

<sup>3</sup> Ibid. 198

Uma arte sem vassalagem a um *Espírito* superior, sem imposições históricas e sem uma circunscrição relativa ao objecto de arte: a magnitude do descomprometimento da criação artística relativamente a quaisquer entidades exteriores ao sujeito serve uma actividade artística cuja heterogeneidade nos leva a questionar a sua legitimidade enquanto actividade e unidade epistemológica instituída. Em suma, será possível falar hoje de uma arte, ou resta-nos recordar a existência de uma actividade unificada e homogénea, que deu lugar a um estilhecimento artístico em que os indivíduos se exprimem com base num regime simbólico individual e cuja transmissão estará sempre comprometida?<sup>4</sup>

Perante o pluralismo das ideias e das formas, o sujeito contemporâneo responde com o pluralismo dos conceitos. Existe pois uma remanescência do racionalismo científico aplicado à arte naturalista: não no modo de olhar o mundo e na criação de arte, mas no olhar dirigido à própria arte uma vez que este, apesar de admitir um livre diálogo, permanece assente numa rede fixa de conceptualizações.

Se retornarmos às origens da arte, verificamos a absoluta individualidade que, pelas suas motivações, é intrínseca ao acto artístico: «o essencialismo na arte encerra em si o pluralismo, independentemente de esse pluralismo ser historicamente realizado ou não.»<sup>5</sup> Derrubadas as barreiras que condicionavam o processo artístico e o direccionavam para um fim determinado e circunscrito, esse pluralismo essencialista revela-se. Quando uma esfera humana como a da arte, baseada numa actividade concreta mas com um carácter espiritual fundador, está estruturada em dinâmicas pluralistas, a abertura dialogante vê-se rapidamente substituída por uma cacofonia ensurdecadora que não dá espaço para uma apreciação verdadeiramente individual, nem promove esclarecimentos colectivos. A intersecção de múltiplas abordagens e a concomitante ausência de hierarquia entre estas propiciam uma ambiência em que tudo tem validade para ser dito e, como tal, já nada é atenciosamente ouvido. A história da arte e, em particular, o seu desfecho ensinaram-nos que a solução para o caos que se instalou no pensamento da arte não passa por um retorno às fronteiras ideológicas e às

---

<sup>4</sup> Se aceitarmos como plausível o fim da arte enquanto actividade humana marcada por directrizes colectivas, à qual dá lugar uma conjuntura em que o que resta da actividade artística se assemelha a uma imensidade de «envios» simbólicos individuais e sem destino, resta-nos admitir a importância das instituições artísticas enquanto instâncias unificadoras de algo que já nada tem de uniforme. A conversão da heterogeneidade em homogeneidade artística operada institucionalmente nada nos diz, no entanto, acerca da arte contemporânea, sublinhando apenas essa mesma heterogeneidade, que só de modo artificial se torna uniforme, e apontando a ortodoxia e a desactualização que definem as instâncias artísticas.

<sup>5</sup> Ibid. 197

repressões do acto de criar – esse retorno tornaria apenas evidente que, sempre que uma corrente artística é instituída enquanto tal, muito do que lhe escapa, por ventura, o essencial, é silenciado.

Devemos, no entanto, questionar os exercícios de conceptualização e de categorização que intentamos realizar perante uma obra de arte e concluir se esses actos do pensamento se coadunam com a essência artística do objecto que pretendem decifrar e nomear. «Mesmo o espírito de investigação filosófica arrebatada à imaginação uma província após outra, e as fronteiras da arte estreitam-se quanto mais a ciência expande os seus limites.»<sup>6</sup> O temor de Schiller ressoa na actualidade, potenciado numa época em que o conhecimento não conhece quaisquer motivos para ser abrandado ou travado.

O espírito humano tem razões estranhas à sua própria racionalidade. Ao tentar ter acesso a essas razões, muito do que constitui a obra de arte é subvertido, pois esta é violentamente arrancada do domínio do espiritual para ser inserida na esfera do racional, inteligível e nomeável. Nesta transferência de domínios, a essência da obra, *i.e.*, aquilo que ela revela e lhe confere a natureza artística, é irreversivelmente eclipsada pelo raciocínio, este último de natureza apreensível e transmissível. O modo como apreendemos um objecto artístico deve partilhar da mesma natureza do processo de criação desse mesmo objecto. O acto artístico pressupõe um exercício de expressão que não pode ser concretizado através de uma comunicação racional e objectivável; a obra de arte «acontece» artisticamente na medida em que a sua essência se incompatibiliza com modos de expressão que não sejam o do poético e metafórico. A arte apresenta-se como necessidade do humano, desde as suas origens, devido à existência intemporal de ideias cuja complexidade não permite a expressão através de actos de comunicação colectivizados, como a linguagem. Integrando, não obstante, a esfera da expressão humana, o poético reside para lá dos limites da linguagem, tendo por alicerces enunciados metafóricos que despertam alusões intuitivas relativamente ao real, e complexos sinestésicos que despertam o corpo para a obra, estabelecendo uma relação com esta. A essência do objecto artístico escapa, deste modo, a qualquer preposição formulada no seio da racionalidade.

A estrutura pluralista que a arte constitui hoje, desprovida de contextualização histórica, parece propiciar o estabelecimento de uma crise de pendor filosófico, na qual

---

<sup>6</sup> Friedrich Schiller, *Sobre a Educação Estética Numa Série De Cartas e Outros Textos* (Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993). 31

a livre circulação de juízos relativos à arte se torna desmesurada. Um excesso que, não apenas dificulta a compreensão do momento artístico que vivemos, mas que pode também contaminar o processo de criação das obras de arte. Uma indagação em torno da validade e da pertinência dos enunciados formulados acerca dos objectos artísticos, leva-nos a concluir que uma maioria destes não partilha da natureza artística, pelo que, em detrimento de permitir uma aproximação às obras, leva a um afastamento relativamente às mesmas. Os discursos sobre arte, com especificidades epistemológicas estranhas à esfera artística, não falam já sobre arte. Esses discursos erguem uma barreira entre o sujeito e a obra. Contrariamente à liberdade com que esta última terá sido criada, a recepção do objecto acontece num ambiente contaminado pelos discursos previamente formulados, comprometendo a individualidade do desfecho do processo artístico.

## 2.1. Conceito

*O conceito tem origem no igualar daquilo que não é igual.*

Friedrich Nietzsche

A proliferação de conceitos e teorias com o intuito de impor uma ordem teórica à actividade artística da contemporaneidade, cujo descomprometimento relativo a qualquer entidade que lhe seja exterior dificulta uma classificação da mesma, acaba por comprometer a liberdade do sujeito que estabelece uma relação com o objecto artístico. Se o «artista activa, nas suas realizações, uma relação com o mundo bem diferente do sentir e do pensar»<sup>7</sup>, a relação que estabelecemos com as suas realizações deve também, em detrimento de integrar o domínio do pensamento ou do sentimento, partilhar da natureza da relação que o artista estabelece com o mundo. Em suma, a relação do sujeito com a obra de arte deve ser, na sua essência, artística.

A incompreensão do mundo pelo sujeito está na origem do exercício de conceptualização. O acto de nomear é primordial no estabelecimento de qualquer relação e está na base de todo o conhecimento. A necessidade de agrupar características estilísticas e teóricas de modo a unificar e nomear correntes artísticas foi uma tendência

---

<sup>7</sup> Konrad Fiedler, *Sur l'Origine De l'Activité Artistique* (Paris: Rue d'Ulm/Presse de l'École Normale Supérieure, 2003). 106

que se acentuou nas primeiras décadas do século XX com a dinâmica dos *-ismos* do modernismo. Ainda que as vanguardas do modernismo surjam no contexto de um declínio do optimismo positivista, reflectindo um questionamento da arte enquanto representação do real, estas estão na origem de uma compreensão conceptualizada da obra de arte, pelo que uma grande parte dos conceitos e categorias que ainda hoje aplicamos à arte terá sido formulada nas primeiras décadas do século XX. A homogeneidade das correntes artísticas estilhaçou com o acerbicar do pluralismo, mas a tendência para inserir obras e artistas em categorias manteve-se. A ausência de uma ordem desenvolve a necessidade de encontrar nomes para as formas de arte e de estabelecer ligações entre as obras e os artistas, a fim de melhor compreender uma quadra artística que afirma a sua desordem como especificidade intrínseca. Significa isto que a conceptualização se afirma como tendência sempre que e na mesma proporção em que a estrutura artística se complexifica. A crescente individualidade do fazer arte parece reivindicar uma crescente generalização e racionalização do olhar sobre a arte: o que parece constituir um paradoxo tem, na verdade, origem numa relação de contingência.<sup>8</sup>

O conceito, a categoria, o discurso: os produtos dos actos de pensamento racional ocupam, no seio da subjectividade, o lugar da obra<sup>9</sup>; a incompatibilidade entre a essência artística e a essência racional do conceito culmina na substituição da primeira pelo segundo. O romantismo, enquanto tendência filosófica nos antípodas do positivismo racionalista, cultivou uma desconfiança relativamente ao uso das palavras enquanto modo de expressão e transmissão exacta das ideias do espírito, na medida em que comportaria um exercício de racionalização da irracionalidade do espírito. Já em 1710, no seu *Tratado do Conhecimento Humano*, George Berkeley sublinhara a potencialidade de subversão contida no uso das palavras, afirmando que «a maior parte do conhecimento foi perturbado e obscurecido pelo abuso das palavras e pelo caminho geral do discurso em que foi comunicado». Parece haver uma dissimulação inerente a

---

<sup>8</sup> «O espaço vivido, que varia de modo qualitativo e visível, é substituído por um espaço matematicamente definido, sem forma, homogéneo e abstracto. O acto de ver é assim, tal como o pensamento, sinónimo de uma actividade racional e razoável, e a arte torna-se um meio ao serviço da ordem.» Einstein, *Georges Braque*. 72

<sup>9</sup> «Parece que a filosofia seria a degenerência do estado mitológico: com efeito, na época filosófica, o absoluto encontra-se enfraquecido a tal ponto que necessita de ser demonstrado. As coisas, cuja fraqueza é tal que, depois de levemente as termos aceite, ainda as temos de demonstrar, chamando-se factos de ciência ou de conhecimento.» Carl Einstein, «Absoluto» (*Documents*, 3, 1929, p. 169), *Caleidoscópio*, Revista de Comunicação e Cultura, n. 11/12, *Carl Einstein, Reflexões sobre Arte e Estética*, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2012.

qualquer acto conhecimento racionalizável, uma vez que, através deste, o sujeito «imagina que desenvolve uma consciência do mundo clara e completa ainda que nessa consciência apenas habitem palavras e pensamentos, não as próprias coisas.»<sup>10</sup> A força e a instabilidade do objecto artístico dão lugar à fixidez enunciativa do conceito que lhe corresponde. «As obras de arte constituem, contrariamente ao conceito, algo de concretamente individual. Desde que inserimos o acto de ver em regras rígidas, todo o movimento histórico e toda a dialéctica degeneram em defeito.»<sup>11</sup>

Carl Einstein, que como poucos terá compreendido a arte do seu tempo, defendeu que a racionalidade que tentamos impor a algo que é, por natureza, irracional e inapreensível pelo pensamento filosófico, culminaria sempre numa subversão da sua essência. As metodologias do pensamento filosófico, impregnadas de conceitos e de teses especulativas, deveriam pois ser afastadas enquanto modo de abordagem dos objectos artísticos.

A Filosofia pode ser definida essencialmente como técnica para subverter o real (...) É aqui que compreendemos o efeito negativo de qualquer acto de cognição, e verificamos que a realidade construída cognitivamente contém apenas uma pequena parte do real. Isto revela o carácter negativo do valor biológico do conhecimento; baseado no princípio de destruição da *gestalt*.<sup>12 13</sup>

Ao abordar filosoficamente um objecto com características racionais e irracionais, a racionalidade é dissecada mediante exercícios de pensamento, enquanto que tudo quanto há de irracional é silenciado – esta irracionalidade alucinatória, que, em Einstein, corresponde à própria arte é afastada, permanecendo sempre como o fragmento da obra que ficou por assimilar.

Tudo o que une evidencia simultaneamente uma descontinuidade, como uma ponte que, ao ser construída, afirma a separação que existia entre as duas porções de terra. O conceito intenta estabelecer uma ligação entre o sujeito e a obra,

---

<sup>10</sup> Fiedler, *Sur l'Origine De l'Activité Artistique*. 91

<sup>11</sup> Einstein, *Georges Braque*. 72

<sup>12</sup> Surge aqui pela primeira vez no texto a palavra *gestalt*, que optei por manter na língua original, de modo a não comprometer o sentido idiossincrático que este adquire no seio do pensamento de Einstein. «A forma, em contraste com a riqueza dinâmica e informe do *gestalt*, significa delimitação, empobrecimento, exclusão do real. *Gestalt* remete para o oposto destes atributos; significa o cru, a experiência subjectiva não mediada de fenómenos interiores e exteriores, anterior a qualquer articulação formal ou conceptual; significa processo em oposição a imutabilidade, pensar em oposição a saber. E aqui a arte é identificada não com a forma mas com a *gestalt*, com o concreto, o visionário; é o oposto de conceptualização e cognição.» Charles W. Haxthausen, Introdução ao texto de Carl Einstein, “Gestalt and Concept (Excerpts),” *October* no. 107, Massachusetts (2004): 169–176. 169

<sup>13</sup> *Ibid.* 173



correspondendo a um instinto adâmico que encara a nomeação como forma primordial de conhecimento. O sujeito defende-se da inclinação para o objecto e da absorção por este através da conceptualização, do julgamento, ou do papel do observador óptico passivo, instalado na segurança da estaticidade. Em detrimento de experienciar sensorialmente o objecto, deixando-se afectar pela sua força irracional, o sujeito encara-o como um enigma matemático a decifrar e a ser alvo de um discurso.<sup>14</sup> Segundo a crítica do conceito formulada por Carl Einstein, «a estética é a exploração da visualidade no que ela tem de mais banal, evitando um aprofundamento nas fontes ocultas das forças.»<sup>15</sup> Do mesmo modo, a conceptualização corresponde a um modo de relação com o objecto de arte que garante uma protecção do indivíduo face às consequências que a intensidade do real, quando não mediada, pode ter sobre o sujeito. «No lugar das forças surgem hoje os conceitos estáveis.»<sup>16</sup> O conceito permite ao sujeito relacionar-se com o objecto salvaguardando um distanciamento seguro, evitando uma imersão na dinâmica alucinatória e irracional que constitui a força interior de qualquer objecto de arte.

O sujeito contemporâneo recorre à conceptualização e à categorização assim como os primeiros homens criavam deuses a que atribuíam a origem dos fenómenos naturais que não compreendiam e que, por isso mesmo, constituíam motivo de temor. Não compreendendo a origem da força do objecto artístico, o sujeito colmata esse vazio atemorizador através de conceitos, de teorias e de discursos; o incompreendido, apesar de permanecer inacessível, tem agora um nome. Qualquer conceito resulta de um exercício de generalização, diametralmente oposto à individualidade revelada pela obra de arte. «Desde que inserimos o acto de ver em regras rígidas, todo o movimento histórico e toda a dialéctica degeneram em defeito.»<sup>17</sup>

O conceito está na origem da instituição de um real estático, ancorado em abstracções e generalizações que compactam o real, tornando as forças que lhe são intrínsecas inócuas para o sujeito. Deste modo, a conceptualização corresponde fundamentalmente a uma recusa da experiência artística e, de modo geral, a uma redução da complexidade do real. A conceptualização activa um processo de defesa

---

<sup>14</sup> O desenvolvimento e a generalização da crítica de arte, que se vem instituindo como disciplina da teoria artística, consolida uma tendência que encara os objectos artísticos como pontos de partida para um discurso que se estende para lá do próprio objecto.

<sup>15</sup> Einstein, *Georges Braque*. 41

<sup>16</sup> Ibid. 54

<sup>17</sup> Ibid. 72

perante a exterioridade do mundo, ao converter a estranheza que daí advém em familiaridade.<sup>18</sup>

Reduzindo o real e impedindo que este penetre na subjectividade do sujeito, o conceito faz com que o objecto, apesar de identificado e desmistificado, permaneça sempre parte da realidade exterior, estranha ao sujeito. Interioridade e exterioridade permanecem apartadas pela linguagem racional: o sujeito acede apenas aos conceitos, os objectos que lhes correspondem permanecem exteriores à interioridade subjectiva. Antes de ser alvo de uma objectivação pelo conceito, o objecto exterior constitui sempre uma ameaça à interioridade do indivíduo. «Ao reduzir os fenómenos a uma tipologia baseada em leis, domesticamo-los»<sup>19</sup>, impomos-lhes uma ordem que é exclusiva à racionalidade humana e que, por isso, nos dá o conforto da soberania sobre o real. Quanto mais nocivo para a subjectividade é o objecto, *i.e.*, quanto mais transformadora é a sua força interior, mais intensamente este é envolto numa estrutura de conceitos e discursos, como que aumentando a distância deste relativamente ao sujeito vulnerável.

O dominação do real pela objectivação dos fenómenos estrutura e consolida a descontinuidade entre mundo interior e mundo exterior, em detrimento de promover uma ligação entre sujeito e real sem o recurso à mediação por artificialismos. A actividade artística está assente em propósitos diametralmente opostos aos de uma racionalização ou objectivação do real. Tudo o que integra o domínio do *poético* intenta o estabelecimento de uma intimidade entre sujeito e objecto exterior; como tal, despreza o conceito e a lógica que este comporta, substituindo-os pelo metafórico e pelo alusivo. Deste modo, mantem-se uma abertura de continuidade entre sujeito e objecto, enquanto o conceito bloqueia esta abertura, condenando-a à interrupção.<sup>20</sup>

O processo artístico inicia-se com a abordagem do mundo realizada pelo artista. Esta, uma vez que é essencialmente artística, não é sustentada pela racionalidade e reflecte uma individualidade absoluta, culminando com o objecto artístico – que encerra em si um desejo de partilha. Quando o sujeito observador, perante esse objecto artístico,

---

<sup>18</sup> «Através da aplicação de conceitos, o homem amortece poderes que outrora o dominavam. Assim, divide a complexidade do real em realidade interior e realidade exterior, em esfera subjectiva e esfera objectiva.» Ibid.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> «O esforço do artista não visa uma expressão na qual as relações divergentes de sensibilidade e de pensamento se unam; na verdade essa unidade não existe: trata-se somente de um produto, do qual procedem os impulsos mais diversos – tal como acontece com um produto da natureza.» Fiedler, *Sur l'Origine De l'Activité Artistique*. 113

recorre à objectivação pelo conceito eclipsa a individualidade do objecto, através da generalização, e a intimidade com o real, resultante da criação artística, é de imediato substituída pela redução e pelo afastamento que a lógica impõe.

Não são já os artistas que criam sob orientação de compromettimentos e regras de estilo, mas é antes o acolhimento da arte pelo sujeito generalizado que condena a liberdade e a individualidade que determinam a criação, através de uma atitude racionalista que objectifica, categoriza, conceptualiza, e reduz o *poético*. A imposição de uma racionalidade à obra reduz a força interna da arte à de mais uma mediação – ou afastamento – pelo conceito. Podemos, deste modo, asseverar o descomprometimento de um fazer arte a par de um estrangulamento de um olhar sobre a arte, através da imposição de uma racionalidade lógica a algo que, por natureza, é descomprometido com a razão.

Usamos a razão como um meio para destruir tudo o que existe de irracional, de incorpóreo, de inominável; «usamos a lógica como um meio para destruir a realidade»<sup>21</sup>; usamos o conhecimento como um meio para enfraquecer a esfera transcendental da existência humana; a forma a racionalizar e fixar os elementos que devem permanecer informes, imediatos, em bruto, perpetuamente dinâmicos. Deste modo, o núcleo de sentido da obra de arte é perdido quando racionalizado, escapando ao sujeito que reduz o informe para lhe impor uma forma. Para que o processo artístico se desenvolva inteiramente é pois necessário que o sujeito contemporâneo se reconcilie com o informe e irracional, ou seja, que esteja apto a estabelecer uma relação não mediada, directa com o objecto artístico, sem subverter a sua natureza através de processos de racionalização e generalização. A subjectividade tem de, para tal, colocar-se no seio da exterioridade; a distância que separa interioridade e exterioridade deve ser suprimida; o sujeito deve reconhecer que é criado e transformado pelas dinâmicas dos objectos do real, do mesmo modo que estes são por ele criados. Aqui reside a condição para extinguir a separação fundacional entre subjectividade e exterioridade, entre sujeito e mundo.

«Assim que consideramos o conhecimento do mundo como exclusivamente ligado ao pensamento científico, somos constrangidos a pensar a actividade artística por oposição a este.»<sup>22</sup> O pensamento científico e a criação artística são modos de aceder ao

---

<sup>21</sup> Ibid. 171

<sup>22</sup> Fiedler, *Sur l'Origine De l'Activité Artistique*. 92

real que se baseiam em pressupostos totalmente distintos, resultando, consequentemente, em visões do mundo também absolutamente opostas. Os seus métodos devem, como tal, ser compreendidos de modo a não se contaminarem.

O nominalismo excessivo está na origem de uma atrofia das forças irracionais do objecto artístico. Tudo o que tem uma origem psíquica, como acontece com o processo artístico, desenvolve-se de modo polimórfico, irracional e alucinatório, numa «tensão de antagonismos simultâneos»<sup>23</sup>, não sendo, como tal, redutível a conceitos.<sup>24</sup> «Compreendemos que o homem dispõe também de outras faculdades que o farão progredir nas regiões da realidade que permanecem para sempre inacessíveis ao conhecimento ligado ao pensamento formal.»<sup>25</sup>: a criatividade encontra-se entre essas faculdades que, abordando elementos do real inacessíveis ao pensamento formal, será, consequentemente, a este inacessível:

O simbólico transpõe o fenómeno em Ideia e a Ideia em imagem, de tal modo que a Ideia permanece na imagem sempre infinitamente actuante e inalcançável e – mesmo que expressa em todas as línguas – se mantém inexprimível.<sup>26</sup>

O excesso de conceptualização conduz a uma acumulação de conceitos que empobrece a experiência, tornando-a previamente direccionada e condicionada pela memória colectiva. A experiência do sujeito é atordoada pela herança cultural que este carrega; a memória individual é substituída pela memória colectiva resultante de experiências sempre estranhas ao sujeito.

A sociedade civilizada em excesso é ameaçada, a educação e os objectos tornam-se caducos, sobrecarregados com associações históricas, que impõem às sensações uma direcção pré-determinada. Os objectos tornam-se cristalizações de preconceitos mecanizadas.<sup>27</sup>

A intersecção de discursos que se vão aglomerando acaba também por intensificar a desordem da esfera artística, no interior da qual um pluralismo não hierarquizado impera. O sujeito recebe e acumula discursos que deformam a individualidade da sua experiência e a abundância cultural culmina, paradoxalmente, num empobrecimento e

---

<sup>23</sup> Einstein, *Georges Braque*. 107

<sup>24</sup> A recusa em dar um nome às obras de arte, que terá surgido com o conceptualismo, e que se torna manifesta com a proliferação dos «Sem Título», expressa o descontentamento, por parte dos artistas, relativo à agregação de palavras às obras visuais, desvinculando as mesmas de qualquer alusão discursiva.

<sup>25</sup> Fiedler, *Sur l'Origine De l'Activité Artistique*. 92

<sup>26</sup> J.W. Goethe, *Máximas e Reflexões*, 4ª ed. (Lisboa: Guimarães Editores, 2001). 113, 1113

<sup>27</sup> Einstein, *Georges Braque*. 133

numa atrofia da experiência face aos objectos artísticos.<sup>28</sup> A experiência individual passa, deste modo, a estar estruturada pela premissa da existência de um legado de memórias já processadas e racionalizadas e que constitui um arquivo colectivo que todas as subjectividades integram. A individualidade de cada experiência é objecto de uma homogeneização colectiva, sendo que o arquivo herdado está sempre presente como referência de normalidade.

«*Ver*, no sentido entendido artisticamente, começa somente quando se torna impossível nomear e observar do ponto de vista científico.»<sup>29</sup> A tendência para conceptualizar e racionalizar as obras de arte, que na contemporaneidade parece constituir mesmo uma necessidade própria do sujeito ao estabelecer uma ligação com os objectos do mundo, está na origem de um excesso de ilustração discursiva e conceptual, tornando-se esmagadora e bloqueando a experiência interior do sujeito. A subjectividade torna-se assim mero produto dos pressupostos colectivos.

A força transformadora do mundo própria da arte é anulada pela preservação e transmissão da memória simbólica; e a ligação entre sujeito e objecto artístico vê-se contaminada pela totalidade de discursos, conceitos e leituras que integram o legado histórico. A herança colectiva do simbólico interpõe-se entre sujeito e real, pelo que o antagonismo fundacional entre interior e exterior é reforçado pela memória colectiva – o indivíduo não se revê na exterioridade na medida em que ele próprio não constitui uma unidade subjectiva e individual, mas uma parte de um todo cuja identidade está previamente definida.

---

<sup>28</sup> «Imaginamos que todas as experiências vividas são submissas a uma lei única e transpomos o carácter uniforme dos conceitos e a sistémica da matemática para as obras. Estabelecemos uma tipologia e uma abordagem racional do acto de ver e cremos apreender com precisão o real e a Natureza. (...) A tipologia do acto de ver pesa mais que as experiências vividas espontaneamente.» Ibid. 72

<sup>29</sup> Fiedler, *Sur l'Origine De l'Activité Artistique*. 84

## 2.2. Colapso da Memória – *Vénus torna-se documento*<sup>30</sup>

*Os nossos tesouros submergem-nos e  
atordoam-nos.*

Paul Valéry

A experiência interior que o objecto artístico pretende suscitar fica comprometida com a contextualização discursiva que contamina a subjectividade do indivíduo. Verifica-se então aquilo que Einstein apelidou de «colectivização óptica»: a experiência artística visual é pautada por uma estrutura de referências tornada comum a todos os indivíduos, condicionando a experiência interior perante o objecto artístico. Em detrimento de penetrar no carácter irracional e alucinatório próprio do objecto artístico, a experiência interior é cancelada e substituída pela formulação de associações historicamente herdadas que tem como resultado final a enunciação de conceitos e discursos, hereditariamente adquiridos, que deforma a obra de arte e a torna estranha à interioridade subjectiva do indivíduo. A experiência artística torna-se estática, representando um acto de confirmação de um mundo não ameaçado pelas forças dinâmicas; cada experiência reforça a herança historicamente transmitida e afirma uma continuidade nos modos de representação do real.<sup>31</sup>

Qualquer desvio face ao que é colectivamente enunciado enquanto representação visual comum representa uma ameaça para a dimensão eterna da visualidade e para a constância dos seus pressupostos. A arte torna-se um meio que assegura «a realidade hereditariamente transmitida e fixada», que «faz face dialecticamente ao real em devir»<sup>32</sup>. Qualquer actualização da memória visual deve constituir um reforço das suas premissas, uma vez que a sua dimensão historicamente transversal, que assevera a eternidade da representação do real, é a garantia de que a experiência interior do sujeito não é abalada pelo carácter metamórfico do real. A energia do mundo é controlada e reduzida pela vigência de uma visão estática do real e colectivamente partilhada. Os objectos artísticos tornam-se símbolos de um perpetuar do regime do simbólico, que não

---

<sup>30</sup> Paul Valéry, «Le Problème des Musées», *Pièces sur l'Art*, Paris: Gallimard, 1943. 121

<sup>31</sup> «Ao manifestar um reconhecimento das condições transmitidas hereditariamente, cada um tem um sentimento de importante preservação da sua própria vida, e as representações e as coisas eternizadas fazem esquecer qualquer transformação mortal.» Einstein, *Georges Braque*. 93

<sup>32</sup> *Ibid.* 94

é historicamente contingente, adquirindo por isso um valor de sublimação para o sujeito: a transmissão do legado simbólico é assegurada pelos objectos artísticos, que abdicam da sua energia transformadora do real para perpetuar uma visão estática do mundo, alimentando o desejo de imortalidade.

Uma indagação em torno da memória colectiva permite-nos compreender de que modo a crise do simbólico que hoje se verifica se relaciona com a tendência arquivista que, desde a modernidade, constitui uma das possíveis abordagens para qualquer expressão simbólica – qualquer criação do domínio do sensível é tomada como parte de um processo cumulativo. Do ponto de vista epistemológico, o arquivo do simbólico surge com a história de arte, cuja legitimidade tem sido questionada, com mais ou menos ênfase, quase desde a sua instituição como disciplina científica. No contexto espacial, o arquivo está presente no território museológico, cujos primórdios remetem para os gabinetes de curiosidades do século XVI, onde objectos raros e excentricidades de todas as origens eram reunidos e conservados, sendo que só mais tarde estes espaços adquirem um carácter expositivo.

O museu funda um espaço destinado exclusivamente ao arquivo do simbólico, que adquire deste modo uma representação física baseada na acumulação de objectos que reflectem um regime do simbólico temporal e espacialmente circunscrito.<sup>33</sup> Paul Valéry, num texto de 1923 intitulado *Le Problème des Musées*, desenvolve uma crítica ao espaço museológico e à tendência cumulativa que atrofia a experiência artística e condena as obras de arte à contemplação como parte de uma totalidade que, pela sua dimensão, oprime o sujeito.

A nossa herança é esmagadora. O homem moderno está extenuado pela enormidade dos seus meios técnicos, sendo empobrecido pelo excesso das suas riquezas. O mecanismo das doações e dos legados, - a continuidade da produção e das aquisições, - essa outra causa de crescimento que se deve às variações da moda e do gosto, e o regresso às obras que haviam sido desprezadas, concorrem incansavelmente para a acumulação de um capital excessivo e consequentemente inutilizável.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Certos movimentos artísticos, como a *land art* ou as obras *site specific*, reflectem uma crítica dos artistas à supremacia do espaço museológico, criando obras em que o contexto espacial é parte das mesmas, em oposição à «descontextualização» do objecto artístico intentada pelo museu enquanto espaço generalista de acolhimento de obras de arte.

<sup>34</sup> Paul Valéry, «Le Problème des Musées», *Pièces sur l'Art*, Paris: Gallimard, 1943. 120

A acumulação de objectos artísticos parece favorecer uma tendência para o armazenamento, em detrimento de criar condições para a excepcionalidade da experiência interior de quem contempla a obra. O sujeito que visita o museu sofre uma sobrecarga de elementos visuais que corresponde, na perspectiva psicológica, ao estrangulamento da individualidade subjectiva provocado pela memória colectiva. A exclusividade de cada obra é negada pelo espaço em que estas se inserem; a experiência do sujeito, em detrimento de ter origem numa obra de arte única, é orientada pelas especificidades de um espaço onde a coexistência de uma multiplicidade de obras corrompe a experiência artística.<sup>35</sup>

Perante a violência de sensações intrínseca ao espaço museológico, «constrói-se uma monstruosidade platónica: o espectador imóvel»<sup>36</sup>, que, anestesiado e atordoado pela imensidão de forças que sobre ele actuam, responde com a passividade e apatia de uma interioridade impenetrável. O museu torna-se um espaço de contemplação passiva e as obras que nele estão expostas perdem toda a sua energia transformadora do real. A acumulação reforça, deste modo, uma tendência para domesticar o movimento do real, reduzindo-o à estaticidade: «Com a formação do mundo estático, o homem ameaça reduzir ao extremo a energia do mundo, e as obras servem enquanto meios para eliminar todo o movimento vivo.»<sup>37</sup>

O arquivo constitui sempre uma instância de soberania, consequentemente comprometida com o exercício e com a manutenção do poder. «*Arkhe* nomeia, simultaneamente, o *começo* e o *comando*»<sup>38</sup>. Segundo Derrida, a origem do arquivo concilia dois princípios: «o princípio de acordo com a natureza ou com a história, o lugar onde as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico», que nos remete, mormente, para o museu e para o acto de dar continuidade a grandes narrativas pretéritas; e ainda «o princípio de acordo com a lei, o lugar onde os homens e os deuses governam, ali onde a autoridade, a ordem social são exercidas, o lugar a partir do qual a

---

<sup>35</sup> «O sentido da vista é violentado por um abuso do espaço que constitui uma colecção, do mesmo modo, a inteligência não é menos ofendida por uma estreita reunião de obras importantes. Quanto mais belas estas são, mais são efeitos excepcionais da ambição humana, e mais distintas devem ser. São objectos raros cujos autores tanto ambicionavam que fossem únicos. Este quadro, diria alguém, mata todos os outros em seu redor.» Ibid. 119

<sup>36</sup> Einstein, *Georges Braque*. 95

<sup>37</sup> Ibid. 80

<sup>38</sup> Jacques Derrida. *Archive Fever – A Freudian Impression*. (Chicago: The University of Chicago Press, 1998). 1



ordem é dada – princípio nomológico.»<sup>39</sup> Ao conservar, o arquivo torna-se conservador; ao promover a preservação, o arquivo torna-se adverso à convulsão. A violência do arquivo está na reprovação de qualquer movimento ou dinamismo, uma vez que a aplicação da sua lei exige a vigência de uma tendência que paralisa o simbólico. O arquivo, porque apenas conserva, não pode constituir uma força de lei, pois que essa teria de ser uma lei previamente obsoleta, arquivada e decretada a perpetuar.

Um arquivo *eco-nómico* no duplo sentido: preserva, coloca em reserva, salva, mas de um modo antinatural, isto é, fazendo a lei (*nomos*), ou fazendo com que as pessoas respeitem a lei. Há pouco chamámo-lhe nomológico. Ele tem a força da lei, de uma lei que é a lei da casa (*oikos*), da casa enquanto lugar, domicílio, família, linhagem, ou instituição.<sup>40</sup>

Ao arquivo das obras, representado pelo museu, corresponde um arquivo de racionalização dessas mesmas obras, abundante em discursos e conceitos que reduzem a experiência interior que cada obra origina a uma análise racionalista de teor discursivo que reduz cada sensação a uma conceptualização. A individualidade contida em cada acto artístico devém elemento arquivado, a sua força transformadora devém matéria morta<sup>41</sup> e a sua recuperação só é justificada no contexto de uma hermenêutica do objecto artístico. A efemeridade das obras reduz a sua potencialidade para criar experiências, na medida em que a sua actualidade fugaz é em pouco tempo substituída pela sua integração num arquivo de objectos sem vida, a ser olhados como parte de uma memória histórica: «Vénus torna-se documento.»<sup>42</sup>

O valor documental e memorial das obras prevalece sobre o seu potencial imediato enquanto experiência subjectiva. O objecto artístico, quando finalizado, torna-se de imediato pretérito e a sua energia é convertida em testemunho simbólico e inerte. Não obstante a actualidade patente nas criações, estas são observadas como parte de um

---

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid. 7

<sup>41</sup> Relembremos, no contexto de uma crítica da instituição museológica, o documentário realizado por Chris Marker e Alain Resnais, «*Les Statues Meurent Aussi*» (1953), em que, no âmbito de uma reflexão em torno da abordagem ocidental da arte negra, se afirma: «Quando os homens morrem, entram na história. Quando as estátuas morrem, entram na arte. Essa botânica da morte é aquilo a que chamamos cultura. (...) Um objecto está morto quando o olhar vivo que se colocava sobre ele desapareceu. E quando nós desaparecermos, os nossos objectos irão para onde enviam os objectos dos negros: para o museu.»

<sup>42</sup> «Em matéria de arte, a erudição é uma espécie de defeito: ilumina o que não é de todo o mais delicado, aprofunda o que não é essencial. Substitui a sensação pelas suas hipóteses, a presença da maravilha pela sua memória prodigiosa; e anexa à imensidão do museu uma biblioteca ilimitada. Vénus torna-se documento.» Valéry, «Le Problème des Musées». 121

arquivo passado, de modo que o sujeito não se identifica com estas e a sua força de actuação sobre o *hic et nunc* fica previamente comprometida.

No contexto da conjuntura descrita, a experiência interior de origem artística adquire um carácter transgressivo, na medida em que o sujeito, para concretizar a experiência artística, é obrigado a deixar cair os pressupostos colectivamente definidos acerca do objecto artístico, bem como todas as associações teóricas e práticas que o assolam de imediato, devido à quantidade de memórias da esfera simbólica que este vai invariavelmente absorvendo. Tem pois de realizar uma regressão a um estado primitivo do conhecimento, para que a força da obra penetre na sua subjectividade, e esta constitui a sua defesa contra a memória que bloqueia a individualidade e autenticidade da experiência. «O homem defende-se da sua própria criação, quando esta o sobrecarrega ou ameaça, através de regressões periódicas a um estado primitivo.»<sup>43</sup> Qualquer esgotamento da memória obriga, num determinado momento, a um esquecimento, para que o sujeito continue a dirigir a sua atenção para o que o rodeia. A introdução de elementos novos no arquivo simbólico transfigura a totalidade do arquivo, que se adapta para acolher os novos elementos.<sup>44</sup>

Para que o sujeito possa acolher a energia que lhe é dirigida pelo objecto artístico, enquanto resultado da experiência interior, tem de passar por um momento em que a sua memória é suspensa e o consciente histórico é substituído por uma sensação de absoluta «presença», *i.e.*, o passado racionalizado do sujeito é momentaneamente destruído para que este possa dirigir a totalidade da sua atenção para a experiência. «Toda a verdadeira novidade implica um esquecimento da história e uma destruição da pessoa na medida em que é historicamente sobrecarregada»<sup>45</sup>, pelo que essa regressão e esse esquecimento existem enquanto condições da experiência artística, representando uma transgressão relativamente ao regime do simbólico instituído pela memória colectiva consciente e, possivelmente, uma transfiguração da mesma.

Qualquer nova visão significa uma transgressão da ordem: não pode por isso nascer no interior da zona do consciente ou da realidade racionalizada, uma vez

---

<sup>43</sup> Einstein, *Georges Braque*. 132

<sup>44</sup> Afirma-se, a título de exemplo, que a introdução dos *media* digitais veio alterar profundamente o regime de visualidade que pauta a memória colectiva, alterando o tipo de abordagem mesmo no que diz respeito a obras milenares.

<sup>45</sup> Einstein, *Georges Braque*. 134

que cada novidade pressupõe uma extinção da memória, logo, da consciência e do eu.<sup>46</sup>

A conceptualização, ao negar a experiência artística, representa um mecanismo de protecção do sujeito consciente – que não é alvo de uma destruição momentânea –, bem como uma preservação da memória colectiva que se mantém, deste modo, estática e ileso face aos efeitos da experiência artística. O reverso deste retrato é o aprofundamento do hiato que separa mundo subjectivo e mundo objectivo. O sujeito é protegido da violência da experiência interior pelo facto de não estabelecer ligações com os objectos que lhe são exteriores; a interioridade torna-se impenetrável e estática; e os objectos do mundo, apesar de cada vez mais envolvidos em discursos e conceitos, permanecem estranhos ao sujeito.

A colectivização do simbólico conduz a uma incidência preponderante de processos de memorização comuns que culmina numa atrofia da experiência artística individual. Se «percepção e memorização se interpenetram constantemente, partilhando a sua substância através de um processo de endosmose»<sup>47</sup>, como afirma Bergson, podemos disto extrair que uma memória colectiva esmagadora pelo seu excesso culmina invariavelmente numa deformação da subjectividade da experiência. Através da memória, a experiência é, por sua vez, alvo de uma colectivização homogeneizadora: «a função da consciência na percepção externa seria a de unificar, através da contínua ameaça da memória, visões instantâneas do real.»<sup>48</sup>

Para Einstein, que encarava a memória como um mecanismo de cristalização estática das experiências e dos objectos, a presença dessa sombra do passado teria como consequência a criação de imagens adulteradas do real. «O que para Kant era uma função mediadora indispensável da faculdade cognitiva, é para Einstein um mecanismo para a construção de uma estática, e, por isso, ilusória, imagem do mundo.»<sup>49</sup> A memória colectiva encerra, concomitantemente, uma preservação do legado humano enquanto espécie, e a decadência da existência individual. Para que a totalidade permaneça homogênea e com um significado vigente, qualquer experiência baseada na

---

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Henri Bergson, *Matter and Memory* (New York: Dover Publications, 2004). 72

<sup>48</sup> Ibid. 75

<sup>49</sup> Charles W. Haxthausen, “Reprodução/Repetição: Walter Benjamin/Carl Einstein,” *Caleidoscópio Revista De Comunicação e Cultura* Carl Einstein Reflexões sobre Arte e Estética, no. 11/12, Edições Universitárias Lusófonas (2012): 23–47. 33

individualidade do sujeito representa um acto de transgressão. O desvio do sujeito relativamente à massa uniforme que perpetua o seu legado representa um momento traumático para a unidade estática, uma recuperação da linha do tempo, com a sua energia dinâmica; rasga a camada de artificialismos racionalistas que se ergueu sobre o real e resgata a autonomia do sujeito que prefere a queda no abismo do irracional à aceitação de um real colectivamente definido. A possibilidade de estabelecer uma fugaz continuidade entre sujeito e objecto está implicada nesse acto desviante relativamente ao regime simbólico colectivamente instituído.

A experiência interior inteiramente individual corresponde sempre a um momento de desordem, enquanto engendramento de uma ausência de ordem. Se «a divergência entre homem e mundo é tão antiga como o dualismo entre sujeito e objecto, conceito e fenómeno, forma e objecto»<sup>50</sup>, a experiência artística – enquanto instante transcendental e irracionalizável em que um sujeito estabelece uma continuidade relativamente a um objecto simbólico – representa o último e único reduto de conciliação do antagonismo dialéctico fundacional que se estabelece entre interior e exterior, subjectividade e exterioridade, sujeito e mundo. «É precisamente o significado concreto de cada obra de arte, com os seus aspectos alucinatórios e arbitrários, que nos resgata do mecanismo da realidade convencional e do embuste da continuidade monótona.»<sup>51</sup>

O sistema actual no qual se desenvolve a actividade artística representa uma contradição relativamente aos fundamentos originários e intrínsecos à essência artística; contrariamente à liberdade de que o indivíduo dispõe na criação artística, os objectos artísticos são alvo de uma redução operada através da racionalização do seu conteúdo, da discursividade das suas formas, e da acumulação arquivista/museológica das obras de arte. Ainda que, com o fim da arte da filosofia hegeliana e com o declínio da historicidade da arte, tenha sido criada uma conjectura profícua para a actividade artística cumprir a natureza fundacional que lhe deu origem – a da supressão do hiato entre sujeito e fenómenos do mundo –, o modo como a experiência artística é anulada pelo sujeito contemporâneo sentencia o fundamento artístico a permanecer por cumprir. Perante isto, vemo-nos impelidos a um levantamento de hipóteses quanto à possibilidade de um confronto directo com o real, resgatando o conceito de *gestalt*, cuja

---

<sup>50</sup> Einstein, *Georges Braque*. 101

<sup>51</sup> Einstein, “Methodological Aphorisms.” p. 150

centralidade no pensamento de Carl Einstein orienta a sua crítica do conceito enquanto artificialismo da racionalidade humana que condena a realidade à inacessibilidade.

«O significado da criação artística repousa agora na possibilidade de estilizar a sugestão do dado e a standardização causal do mundo. E aqui encontramos a ínfima hipótese de liberdade.»<sup>52</sup> A experiência artística representa, de acordo com a sua natureza, uma vivência em que o sujeito deixa cair os pressupostos racionalistas que marcam a sua relação com os objectos do mundo, pelo que corresponde a uma ligação de intimidade excepcional com um objecto exterior à subjectividade, quebrando a estranheza perante o mundo – é na suspensão momentânea dessa estranheza que repousa a essência da arte desde os seus primórdios, bem como o fundamento da sua origem cuja transversalidade no tempo e no espaço<sup>53</sup> parece ser hoje negada por uma estrutura que tende a discursificar de modo exaustivo tudo o que pertence ao domínio do simbólico.

O estabelecimento de uma continuidade entre mundo interior e mundo exterior exige uma destruição temporária da memória colectiva e da consciência racionalizada do sujeito, que se deve tornar momentaneamente receptivo aos estímulos direccionados pelo objecto simbólico.

Mas se a arte suceder numa proliferação efectiva de *gestalt*, então esta deve florescer do alucinatório, do ilógico, do vácuo de racionalismo; a arte é, como tal, a utopia quintessencial, uma vez que a sua tarefa começa com a transformação do real.<sup>54</sup>

Num contexto de transformação do real – antagónico à tendência de manutenção e preservação do legado colectivo – o sujeito deve personificar o desvio relativamente à ordem colectivamente estabelecida; só enquanto acto desviante a experiência interior reflecte individualidade e legitimidade. A experiência artística é intrinsecamente transgressiva, e o sujeito encarna de imediato a figura do transgressor que desafia a multidão ordenada.

O carácter transgressivo da actividade artística – nos seus primórdios aliado à espiritualidade, por vezes sacrificial, que se atribuíra a todo o processo artístico – tem-se vindo a intensificar progressivamente ao longo do último século devido à crise teórica

---

<sup>52</sup> Einstein, “Gestalt and Concept (Excerpts).” 175

<sup>53</sup> «A tarefa da arte, se assim se pode dizer, não se altera, permanece não resolvida e insolúvel, e sempre assim será, enquanto existirem homens.» Fiedler, *Sur l’Origine De l’Activité Artistique*. 105

<sup>54</sup> Einstein, “Gestalt and Concept (Excerpts).” 176

que assola a esfera artística e que resgata um racionalismo positivista, baseado no discurso e nos conceitos, aplicando-o à experiência artística. Cedo na evolução do autoconhecimento do homem, este terá compreendido que, para que vigorasse um entendimento comum do real, teria de se convencionar um regime de interpretação e de compreensão do simbólico acordado colectivamente, o que culmina sempre numa aproximação ao real, nunca num contacto directo com este. A experiência originada pelo processo artístico ou espiritual representa, deste modo, o momento de excepção em que ao sujeito é permitida uma entrega ao alucinatório e ao irracional, estabelecendo uma ligação não mediada e absolutamente individual com o real. A importância dessa experiência para todo e qualquer sujeito – de qualquer época histórica – está expressa no facto de surgir como uma necessidade permanente e transversal, através, nomeadamente, da esfera artística. A arte torna-se vital para a subjectividade na medida em que representa uma fuga relativamente á estrutura definida pela comunidade de indivíduos, e, conseqüentemente, uma esfera da existência em que o sujeito se pode ligar ao real de forma autêntica, numa experiência ditada somente pela sua individualidade subjectiva.

Só quando abordada através do prisma cujo núcleo é a experiência artística, a arte é pensada artisticamente: a multiplicidade de disciplinas que resgatam a arte como problemática acaba, fundamentalmente, por não falar sobre arte, mas da relação da arte com a psicologia, a filosofia, a sociologia ou a economia. Só quando pensada enquanto experiência subjectiva de um indivíduo que estabelece uma relação íntima com um objecto designadamente artístico, está a actividade artística, verdadeiramente, em análise.<sup>55</sup> Esta questão é essencial para que se desmistifique o equívoco que assola os discursos sobre arte e que se têm vindo a tornar desmedidamente prolíferos na contemporaneidade, dando origem a uma amálgama de teorias cuja legitimidade é declarada, ainda que provenham de disciplinas externas á arte, e que, conseqüentemente, não contribuem para uma clarificação do que é a arte na sua essência. Todas essas disciplinas acabam por impor à teorização da arte uma lógica de pensamento que é estranha natureza artística, culminando, inevitavelmente, em falhas de sentido.

---

<sup>55</sup> «Quanto maior é a influência destes modos ilusórios de compreensão da arte sobre o espírito humano, mais resolutamente se deve combater a opinião segundo a qual se pode compreender o que é a arte de outro modo que não artisticamente.» Fiedler, *Sur l'Origine De l'Activité Artistique*. 106

A resposta para *o que é arte* terá sempre de ser formulada a partir da razão de existência da arte para a natureza humana, *i.e.*, e segundo Carl Einstein, de um ponto de vista «funcional». Deve, como tal, ser compreendido o estado de excepção que a arte consagra para o indivíduo, uma vez que é aí que encontra a função da arte. Apesar de constituir uma estrutura sociologicamente organizada, o que lhe confere um carácter colectivo, a arte é na sua essência irreductível a uma esfera de colectividade, uma vez que a sua razão de ser está, precisamente, na criação de evasões que salvaguardem a integridade da subjectividade do indivíduo. A experiência artística corresponde a um momento de isolamento e de descontextualização social, como tal, a subjectividade do indivíduo é restituída, uma vez que a individualidade é condição para o estabelecimento de uma ligação não mediada com um determinado objecto artístico. Em suma, a função da arte consiste na criação de uma possibilidade da *gestalt*, *i.e.*, no engendramento de uma ligação directa com o real, não mediada pela racionalidade do discurso ou pelo arquivo colectivo. A autenticidade do sujeito torna-o vulnerável ao objecto, e é mediante essa vulnerabilidade que se torna possível a afecção intrínseca a qualquer ligação genuinamente real.

A *atenção* nomeia, já em Santo Agostinho, a disposição do espírito que corresponde ao tempo presente, na medida em que requisita a presença total do espírito num *hic et nunc* particulares.<sup>56</sup> À atenção do espírito opõe-se a dispersão do espírito, sendo que, se na primeira o sujeito manifesta uma presença absoluta do espírito na experiência presente, no segundo, o sujeito estende o seu espírito pelas três disposições – rememoração, atenção e expectativa –, ausentando o seu espírito do instante vivido. No entanto, segundo Agostinho, somente através da atenção poderá o espírito alcançar a verdade contida no divino.<sup>57</sup> A filosofia agostiniana parece anunciar já um

---

<sup>56</sup> Nos desenvolvimentos filosóficos de Santo Agostinho relativamente à concepção do tempo, passado, presente e futuro, enquanto dimensões temporais distintas, são negados e substituídos por três disposições do espírito que se dão em contemporaneidade, estabelecendo todos eles uma relação com a memória. «Existem na minha alma estas três espécies de tempo e não as vejo em outro lugar: memória presente respeitante às coisas passadas, *visão presente respeitante às coisas presentes*, expectativa presente respeitante às coisas futuras.» Cf. Santo Agostinho, *Confissões*, 2ª ed. (Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004) Livro XI. 579

<sup>57</sup> «Mas, porque a tua misericórdia é mais preciosa do que a vida, eis que a minha vida é uma dispersão, e a tua dextra acolheu-me no meu Senhor, Filho do Homem, mediador entre ti, que és uno, e nós, que somos muitos, em muitas coisas e através de muitas coisas, a fim de que eu alcance por meio daquele no qual também fui alcançado, e seja reconstituído a partir dos meus dias velhos, seguindo-te só a ti, esquecido do passado e não distraído, mas atraído, não para aquelas coisas que hão-de vir e passar, mas para aquelas coisas que estão adiante de mim, não com dispersão, mas com atenção, encaminho-me para a palma da celestial vocação, onde ouvirei um cântico de louvor e contemplarei as tuas delícias, que não vêm nem passam.» Ibid., Livro XI, XXIX, 599

comprometimento entre a inclinação do sujeito para o instante do agora, totalizando a sua atenção e a experiência de carácter espiritual, irracionalizável e ascético, como sejam a experiência religiosa e a experiência artística.

O desenvolvimento social de uma comunidade de indivíduos é concomitante com uma complexificação e com um fortalecimento de estruturas colectivas que medeiam a ligação dos sujeitos com a realidade. A dimensão e o aceleração geral da existência que caracterizam as sociedades contemporâneas provocam um aumento de elementos estranhos à subjectividade dos indivíduos. Essa estranheza perante o mundo obriga à criação de mecanismos de protecção do sujeito, sendo que, quanto mais eficazes estes são, mais o sujeito entra num estado de letargia anestesiante: reduz o nível de atenção ficando, deste modo, protegido contra a violência do real. A ruptura na relação do sujeito com o real é o objectivo da criação de estruturas colectivas sólidas, no entanto, elas protegem o sujeito do mesmo modo que o privam da sua relação individual com o mundo exterior. Com base na anterior relação acerca das sociedades contemporâneas, concluímos que, nestas, a experiência artística, enquanto possibilidade de ligação directa ao real, tem uma importância acrescida na preservação da subjectividade dos indivíduos. A arte não deve, pois, constituir apenas a estrutura da sociedade responsável pela transmissão e preservação do regime simbólico, uma vez que, desse modo, a sua função é previamente abortada. O sujeito tem de afastar a carga colectiva que lhe é transmitida a fim de sucumbir à experiência artística; deve deixar de ser parte de um todo, para que a experiência seja o todo, a totalidade dentro de um instante.

\*\*\*

As considerações acerca da natureza artística aqui expressas levam-nos a concluir, através de uma dissecação do objecto artístico e chegando à sua essência, que a experiência artística é bloqueada pela estrutura discursiva e de colectivização do simbólico que se tem vindo a erguer em torno da actividade artística. Haverá, perante isto, uma continuidade legítima para o pensamento acerca da arte? A liberdade conquistada para a criação artística, marcada pelo descomprometimento do indivíduo face a anteriores constrangimentos, deve estender-se ao pensamento em torno da arte.



A teoria da arte assume a complexidade epistemológica de partilhar da natureza irracional da arte, ainda que, simultaneamente, seja praticada num contexto disciplinar teórico com uma racionalidade própria. Integra, deste modo, duas lógicas antagónicas e aparentemente inconciliáveis. Incauto seria conceber uma experiência artística que se bastasse a si mesma e que não fosse origem de um pensamento em torno dela e de um conhecimento que consolidaria essa reflexão – a natureza humana encerra essa ânsia de tudo compreender e tudo converter em conhecimento. O futuro da actividade artística repousa também num pensamento consistente que reflecta as metamorfoses da experiência artística sobre os sujeitos e que concretize a transformação do real que se revela o fundamento da actividade artística no seio da existência humana.

### 3. DISCURSO

*Logo que falo, exprimo o geral, e se me calo,  
ninguém me pode compreender.*

Sören Kierkegaard

Ocupámo-nos anteriormente com a formulação de alguns dos problemas que marcam a experiência artística na contemporaneidade, com particular incidência sobre a relação entre experiência e objecto artístico e o discurso que em torno destes se desenvolve. Seguiremos numa reflexão acerca desses problemas, agora com o intuito de propor possíveis respostas que contornem os problemas da discursividade da experiência artística sem comprometer a sua natureza irracional, evitando um colapso da memória colectiva e mantendo o legado do simbólico.

A partilha da experiência artística, que encontra as suas bases na comunicabilidade que possibilita um «tornar comum», ao exteriorizar aquilo que, por essência, pertence à interioridade, constitui um importante passo no processo artístico, pelo que, sem este, o processo permanece incompleto. No entanto, importa encontrar possibilidades de comunicação que não subvertam a essência da experiência artística. A essência artística – concretizada no modo como o objecto artístico se revela – deve ser assimilada pelos discursos que se desenvolvem em torno da experiência artística, de modo a que estes possam integrar a esfera da arte. Certas directrizes devem, deste modo, nortear o discurso artístico, de modo a que este se aproxime do objecto artístico, sublinhando as suas especificidades e, sobretudo, dando uma continuidade discursiva à obra de arte. Em suma, aquilo que o sujeito artístico desenvolve ao longo do processo artístico deve ser transposto para a prática discursiva.

#### 3.1. Esquecimento

O excesso de memória cultural, simbolizado na proeminência da figura do arquivo e espacializado através do território museológico, anuncia uma crise que permite antever um colapso da herança simbólica. Uma indagação em torno da saturação da memória causada pelo excesso de informação armazenada remete-nos

sempre para o esquecimento enquanto retorno a um estado mais primitivo de conhecimento: «memória e esquecimento permanecem juntos, são ambos necessários para o uso total do tempo.»<sup>1</sup> O esquecimento enquanto acto mental que comporta uma intencionalidade traduzir-se-ia num deixar cair dos registos simbólicos que condicionam a experiência subjectiva. O exercício de esquecimento aqui em questão reflecte-se num eclipsar da memória consequente de um aumento da atenção do sujeito que se volta totalmente para o momento do presente em que a experiência subjectiva se desenvolve.<sup>2</sup>

Do mesmo modo que a memória serve o conhecimento, o esquecimento serve a experiência enquanto acto imediato e autêntico.<sup>3</sup> A experiência artística, imediata por natureza, e dispensando por isso qualquer raciocínio deliberado e qualquer recurso intencional a um arquivo de memórias, reclama o esquecimento enquanto estado de predisposição para experienciar o objecto artístico. O sujeito é, deste modo, levado a bloquear o estado da rememoração, de modo a que se torne possível que a interioridade se entregue totalmente à atenção sobre o momento presente.

O carácter intransmissível da experiência artística, que se deve à sua absoluta individualidade, condena à insuficiência qualquer tentativa de constituir uma base de memórias subjectivas relativas à ligação que o sujeito estabelece com o objecto artístico. Perante a obra de arte, o indivíduo suspende o pretérito que subsiste no seu interior, escapando, deste modo, «à permanente presença de uma experiência incomunicável.»<sup>4</sup> Assim, a experiência preserva a sua autenticidade, não sendo contaminada pelas reminiscências que poderiam ser convocadas perante o objecto artístico – a experiência pertence assim inteiramente à subjectividade que se relaciona com o objecto e ao instante preciso do tempo em que a experiência se desenvolve. O sujeito deve, deste modo, «perder-se totalmente na imanência»<sup>5</sup>, de modo a que a racionalidade não subverta a experiência.

---

<sup>1</sup> Marc Augé, *Oblivion* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2004). 89

<sup>2</sup> «O esquecimento traz-nos de volta ao presente, mesmo quando conjugado em todos os tempos: no futuro, viver o início; no presente, viver o momento; no passado, viver o retorno; em todos os casos, de modo a não ser repetido. Devemos esquecer de modo a permanecer presentes; esquecer para não morrer, esquecer para permanecer fiéis.» Ibid.

<sup>3</sup> Relembremos, a título de metáfora, a morte de Portos, o mais boémio dos três mosqueteiros, que, quando se entrega ao pensamento pela primeira vez, este torna-se causa da sua morte: o pensamento sobre o intuitivo acto de andar torna-o imóvel, impedindo a sua fuga.

<sup>4</sup> Augé, *Oblivion*. 87

<sup>5</sup> "Impossible Sovereignty: Between The Will to Power and The Will to Chance". *October* no. 36, Massachusetts (1986). 137

Se o sujeito atordado pelo excesso de memória do simbólico personifica o espectador passivo, anestesiado devido à quantidade excessiva de estímulos que recebe, o seu despertar corresponde ao esquecimento de todos esses dados prévios, de modo a que seja possível recuperar a atenção e presenciar o objecto artístico através de uma experiência interior que é repetidamente vivida como a primeira.

Esquecer é a condição prévia para uma existência soberana. Mas mais básico ainda é o facto de que esquecer é a condição prévia para a presença. Enquanto a memória é necessária para o pensamento, o esquecimento é necessário para a própria existência.<sup>6</sup>

Somente mediante este corte momentâneo com a base de memórias conscientes, possibilitado pelo esquecimento, o sujeito se predispõe para a experiência artística, vivenciando-a como um momento único e inicial, ponto de partida para tudo o que lhe é posterior, com a imparcialidade desprovida de referentes e de orientações prévias que a autenticidade da experiência subjectiva dita. Deste modo, sujeito e objecto disponibilizam-se para um estado de isolamento que permite a exclusão de uma contextualização que arrastaria referenciais espaciais e temporais que estreitariam o espectro da experiência subjectiva. Os condicionalismos anunciados tornam possível a suspensão do tempo que a experiência subjectiva, a ser vivida plenamente, concretiza: o passado é eclipsado através de um esquecimento intencional; o futuro deixa de existir, uma vez que a experiência artística envolve de tal modo o sujeito, que a expectativa é anulada. O *agora* da experiência interior convocada pelo objecto artístico pretende envolver o sujeito de tal modo que se dê um bloqueio dos *antes* e *depois* que lhe pertencem. Aproximamo-nos aqui da fenomenologia de Husserl e do conceito de *epochè* enquanto suspensão da atitude natural do ser perante a vida normal, de modo a estabelecer uma ligação com o objecto, e a proceder à validação dessa mesma vida. O esquecimento, enquanto suspensão do tempo subjectivo, encontra afinidades com a «suspensão universal de natureza inteiramente singular»<sup>7</sup> evocada na filosofia de Husserl.

Se a experiência artística é intransmissível, e se, pela sua natureza, não pode ser alvo da racionalização e generalização necessárias para adquirir um sentido colectivo, então também esta deve escapar ao discurso e converter-se na energia transformadora

---

<sup>6</sup> Ibid. 142

<sup>7</sup> Edmond Husserl, *La Crise des Sciences Européennes et la Phénoménologie Transcendantale* (Paris: Gallimard, 1976).169

do mundo que marca os objectos artísticos. Em detrimento de ser convertida em discurso colectivamente inteligível, a experiência deve constituir somente uma força motriz para a acção.<sup>8</sup> O esquecimento, enquanto acto mental deliberado, deve, deste modo, acontecer individual e colectivamente, operando a dois níveis: na ocorrência da experiência artística, com o intuito de não bloquear a mesma com a possibilidade de rememorações; e ainda a nível generalizado, *i.e.*, na constituição do arquivo simbólico transmissível. Enquanto o primeiro visa a integridade do sujeito no momento em que ocorre a experiência artística, o segundo evita a saturação do arquivo simbólico, impedindo a colectivização das experiências individuais, ao decretar o esquecimento enquanto método de selecção de experiências a devir colectivas.

É bastante claro que a nossa memória seria rapidamente “saturada” se tivéssemos de preservar todas as imagens da nossa infância (...). Mas o que interessa é aquilo que permanece. E (...) o que permanece é o produto de uma erosão causada pelo esquecimento. As memórias são trabalhadas pelo esquecimento como os contornos da costa são criados pelo mar.<sup>9</sup>

Uma lógica do esquecimento – em oposição à vigente lógica de acumulação e transmissão – deve orientar a constituição de um arquivo simbólico, demarcando o que permanece irreduzivelmente individual e incomunicável daquilo que, pelo contrário, deve sofrer uma generalização de modo a integrar o arquivo simbólico. Todo o arquivo representa uma estrutura infinitamente dinâmica, no sentido em que a queda na estaticidade corresponde à sua irreversível inacessibilidade. A permanente actualização deve ser da natureza do próprio arquivo, na medida em que este subsiste através da sua instável plasticidade.<sup>10</sup>

A actualização, no sentido da substituição da semente pela flor, só é possível com a destruição da semente, *i.e.*, com o esquecimento do estado anterior ao vigente. De modo semelhante, a plasticidade do arquivo, e sua condição de subsistência, é pautada por constantes actos de *esquecimento*, que garantem a substituição do anterior pelo actual, que rapidamente se torna obsoleto, num dinamismo intrínseco ao acto de aglomerar, armazenar, devir arquivo. O dinamismo do arquivo deve pois, de modo

---

<sup>8</sup> «A terceira [figura do esquecimento] é a do começo, ou a do recomeço (e compreenda-se que o último termo designa a total oposição da repetição: uma inauguração radical, o prefixo re- aplica-o daí para a frente, a mesma vida pode ter vários começos). Aspira a encontrar o futuro de novo ao esquecer o passado, a criar condições para um novo nascimento que, por definição, se abre a todas as possibilidades futuras sem favorecer uma única.» Augé, *Oblivion*. 57

<sup>9</sup> Ibid. 20

<sup>10</sup> Ibid. 17

metafórico, aproximar-se da morfologia da planta.<sup>11</sup> Já Hegel recorria à evolução das formas vegetais da Natureza para ilustrar o processo evolutivo da história do conhecimento humano. No entanto, o arquivo é regular nos seus constantes processos de eliminação e substituição, não caminhando para um fim, nem substituindo a sua forma anterior por uma mais perfeita ou completa, uma vez que qualquer uma é «a mais perfeita» para o momento em que lhe é dada expressão. O esquecimento é o ponto nevrálgico da dinâmica de constante actualização que o arquivo, para persistir, tem de praticar, de outro modo torna-se um depósito relativo ao passado. Fundamentalmente, no que concerne a uma memória colectiva, é possível afirmar que, para esta existir, tem de existir também um «esquecimento colectivo», e que aquilo que resulta de uma relação equilibrada entre ambos é o que designamos de arquivo do simbólico.

A historicidade, tão vincada nas correntes artísticas do início do século XX, e que a arte tem vindo a perder nas últimas décadas, está contida numa tendência cumulativa e de contextualização espacial e temporal que encara o esquecimento com uma certa estranheza. A arte do modernismo, na sua incessante tentativa de subverter o legado histórico, em detrimento de apelar ao esquecimento relativamente ao passado da história da arte, tornou-se um «memorial» de censura da arte do passado, e, como tal, uma negação do esquecimento. A perda do carácter histórico pela arte, anteriormente desenvolvida, vem tornar o esquecimento da história não apenas uma possibilidade, mas também uma força motriz para a criação e experiência artísticas.

O esquecimento é um conceito basilar no contexto de uma crise disciplinar cuja origem está na saturação da memória colectiva e no excesso de produção de discursos e conceitos relativos ao simbólico. A noção de esquecimento surge como possibilidade de resposta à problemática em questão, não apenas enquanto acto mental de libertação face a uma contextualização por referências colectivas e subjectivas, mas também enquanto processo de selecção natural que molda um arquivo que é, por natureza, uma totalidade metamórfica e cuja subsistência assenta em incessantes subtracções e adições, num dinamismo que impede a queda numa estaticidade caduca.

---

<sup>11</sup> «Recordar ou esquecer é fazer o trabalho do jardineiro, seleccionar, podar. As memórias são como plantas: algumas precisam de ser rapidamente eliminadas de modo a que as outras possam brotar, flor transformada. (...) Nesse caso, a flor é o esquecimento da semente.» Ibid. A respeito dos estudos de morfologia das plantas na obra de Goethe cf. J.W. Goethe, *A Metamorfose Das Plantas* (Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993).

### 3.2. Retorno do Tectónico<sup>12</sup>

A fractura com o legado do simbólico, implicada na crise da herança colectiva, remete para uma regressão a um estado mais primitivo do conhecimento humano. Tornando-se manifesto que o conhecimento acumulado em torno dos objectos artísticos constitui uma barreira para a experiência artística – na medida em que o sujeito não se relaciona com o objecto de modo imediato e subjectivo, recorrendo pelo contrário a discursos de mediação – revela-se salutar um recuo relativamente ao conhecimento erguido até ao momento presente. Tal retorno é legitimado pelo entendimento de que, ao tornar possível uma ligação mais elementar com o objecto, torna-se possível concretizar a experiência artística em toda a sua extensão.

Afastado o conhecimento que, ao longo de séculos, foi reunido em torno de obras de arte, regressamos à abordagem funcional da arte que marca o pensamento de Carl Einstein. Uma arte que, antes de ser pensada, é criada pela necessidade do sujeito que, imerso na sua interioridade, tem de estabelecer uma ligação com o mundo exterior, sendo que esta ligação, na sua forma mais inconsciente e rudimentar, é da ordem do alucinatório. As respostas dadas através do desenvolvimento científico terão certamente desvelado grande parte do desconhecido, no entanto, a estranheza do ser que habita, irrevogavelmente, uma exterioridade distante do seu mundo interior torna as necessidades primitivas, saciadas pelo simbólico, eternamente actuais.

A pulsão tectónica revela essencialmente a necessidade humana de se relacionar com o mundo exterior através de formas simbólicas elementares e «humanizantes». Se a mediação entre interior e exterior constitui o núcleo funcional da criação artística, o tectónico configura um regime do simbólico com especificidades:

Um mal-entendido muito difundido na historiografia parece-me ser a assimilação do aspecto tectónico a uma época inicial e primitiva da criação. Sublinhe-se antes de mais a posição historicamente dualista do aspecto tectónico. Este pode corresponder a uma época relativamente antiga mas também a um estado final durante o qual se esquece e se perde a mestria da diferenciação das figuras; melhor dizendo, o processo de formação de figuras torna-se de tal modo

---

<sup>12</sup> Tectónico é um vocábulo com origem no grego *tektonikós*, relativo a carpinteiro, transposta para o latim *tectonicu-*, já com um significado mais próximo de arquitectónico, e que remete para as transformações na estrutura da superfície terrestre. Existe um ramo da geologia, a Tectónica, destinado ao estudo das deformações produzidas na crosta terrestre, como enrugamentos e fracturas, através da acção das forças internas da Terra. A pulsão tectónica remete, pois, para uma transformação da terra, por parte do Homem, com o intuito de se relacionar simbolicamente com esta, humanizando-a.

mecânico e corrente que a menor indicação de uma figura está repleta de associações de ideias e de memórias.<sup>13</sup>

Tal como uma sobrecarga da memória colectiva reclama um esquecimento, também «o crescimento de civilização implica uma regressão»<sup>14</sup>. O excesso de conhecimento e de memória que impera hoje sobre a actividade artística dá origem a uma crise que parece reclamar, por oposição, um regresso a formas de expressão tectónicas que vêm redefinir os objectos e as ideias, uma vez que, pelo excesso de conhecimento, estes haviam já contaminado mutuamente os seus significados. Os sentidos atribuídos aos objectos e às formas estão de tal modo carregados de alusões que o sujeito estabelece de imediato associações e extrapolações que comprometem a individualidade simbólica do objecto e a capacidade de diferenciação entre elementos do real. «Vemos, deste modo, na aplicação, hoje, de formas tectónicas uma reacção contra o cúmulo desmesurado da experiência e da diferenciação.»<sup>15</sup>

O retorno ao tectónico corresponderia assim a um regresso a formas elementares de criação, intimamente ligadas à impressão de uma marca humana na realidade exterior ao sujeito que, deste modo, atribui um sentido aos objectos que lhe são exteriores. Fundamentalmente, trata-se aqui de uma recuperação do sentido originário da criação artística que, deste modo, se revela no objecto de arte. A transformação da superfície da terra, implicada no conceito de tectónico, resulta do estabelecimento de uma ligação originária do sujeito com o espaço que habita, transformando-o continuamente com base na trama simbólica que lhe vai conferindo.<sup>16</sup> Deste modo, «a arte torna-se um meio humano para moldar e alterar a realidade.»<sup>17</sup> A criação artística, por mais complexa que se tenha tornado, é sempre um desdobramento desse acto primevo de impressão de uma

---

<sup>13</sup> Einstein, *Georges Braque*. 109

<sup>14</sup> Ibid. 108

<sup>15</sup> Ibid. 111

<sup>16</sup> Longe de ser apenas o levantamento de uma hipótese, o retorno de formas tectónicas corresponde a uma tendência verificável na arte contemporânea. A generalização da «instalação» enquanto objecto artístico resgata o sentido originário da arquitectura e reflecte o desenvolvimento de um regime simbólico contido nas formas de «habitar» o mundo. O percurso artístico de Richard Serra ilustra o modo como o recurso à instalação corresponde a um retorno do tectónico, tendência que se exponencia com a *land art*. Também o italiano Giuseppe Penone, cuja obra se aproxima de um elogio à figura da árvore, trabalha símbolos da Natureza num contexto claramente contrário a uma arte do romantismo, situando-se antes numa abordagem do tectónico. Em Portugal, artistas como Pedro Cabrita Reis ou Carlos Nogueira, para quem os temas da casa ou do abrigo são constantes nas suas obras, ou Alberto Carneiro que trabalha com materiais e formas rudimentares, estabelecendo uma constante ligação com a Natureza, são exemplos que ilustram um resgate do tema do tectónico para as práticas artísticas.

<sup>17</sup> Einstein, "Gestalt and Concept (Excerpts)." 175



marca humana sobre o mundo exterior, numa apropriação simbólica do espaço, *i.e.*, numa cedência, à exterioridade, de um vestígio simbólico da interioridade do sujeito.<sup>18</sup>

Uma regressão a formas primitivas de expressão simbólica, como reacção a uma complexificação excessiva de todo o processo artístico e da estrutura em que este se insere, dissecaria a experiência artística, tornando proeminente o seu carácter funcional enquanto actividade humana que pretende suprimir o hiato de sentido entre sujeito e realidade exterior. Pelo seu carácter originário de inscrição de um traço humano sobre o mundo, o tectónico constitui uma possibilidade de reivindicar um sentido colectivo para o objecto artístico. A colectivização pelo tectónico suprimiria a individualidade ao objectivar o domínio da terra, pulsão que, antes de representar o indivíduo, marca a espécie humana na sua totalidade. Deste modo, o regresso a formas elementares tectónicas na criação artística representaria o ultrapassar da irreduzível individualidade do objecto artístico, pela força colectivizante presente em qualquer forma tectónica.

Regressamos pois à inconciliabilidade entre sujeito e objecto e ao desígnio simbólico contido no acto de «habitar poeticamente o mundo» que sempre revelaram a essência da arte. Habitamos hoje um mundo desmistificado relativamente ao qual a atribuição de sentidos parece ter atingido um esgotamento, devido aos desenvolvimentos técnicos e científicos que tendem ainda a bloquear qualquer tentativa de interpretação não racionalista dos fenómenos do mundo, e também à acumulação de memória simbólica, que tornam transgressivo qualquer desvio face a esse legado. Pois que, e seguindo a linha de pensamento de Carl Einstein, «a possibilidade de liberdade não será encontrada no conhecimento.»<sup>19</sup> Neste contexto, é possível verificar que formas elementares como o mito e o tectónico, ainda que consideradas primitivas, continuam a prevalecer sobre outras formas de significação da realidade. A arte deve, neste sentido, afirmar-se como território alternativo ao racionalismo da ciência e da técnica como modelo de entendimento da realidade que não se baseia no conhecimento mas em experiências humanas não racionalizáveis.

Apesar de as correntes artísticas do modernismo terem proclamado uma ruptura com o pensamento racionalista marcado pela crença optimista na ciência e na técnica

---

<sup>18</sup> «O homem separa-se da Natureza, começa a instaurar uma certa hierarquia dos seres, dos eventos e das coisas. (...) Isto significa que toda a dimensão tectónica revela um traço sádico e o desejo apaixonado de se distanciar, de se distinguir da Natureza. À cultura do homem corresponde a domesticação das formas; é significativo que a palavra “domesticação” derive da palavra “domus” – casa.» Einstein, *Georges Braque*. 110-111

<sup>19</sup> Einstein, “Gestalt and Concept (Excerpts).” 173

para a resolução das questões da existência do sujeito, elevando a arte pela sua subjectividade e irracionalidade, parece ter persistido uma tendência para aplicar a racionalidade científica mesmo a domínios dominados pela sensação, como a arte. Depois das correntes do modernismo, tornaram-se frequentes manifestações artísticas com o intuito de asseverar a lógica própria da arte, nos antípodas dos modelos científicos de pensamento. Ainda assim, e paralelamente à actividade artística, o pensamento científico singrou, extravasou a ciência e a técnica, tornando-se ubíquo e imperando sobre diversas esferas da existência. Mesmo a conceptualização e discursividade excessivas que ameaçam a estrutura artística remetem para a supremacia do modelo de pensamento científico que marca a contemporaneidade. O retorno da metáfora, do mito e das formas tectónicas enquanto modelos de desenvolvimento do simbólico constitui uma reacção da arte às tendências tecnocratas que hoje proliferam.

«O mito é a expressão da diferença entre o homem e o que é positivamente dado»<sup>20</sup>: o fragmento que o sujeito tem necessidade de acrescentar ao mundo a fim de o compreender. O mito e a metáfora constituem modelos de ligação com a realidade que, através da estrutura artística, sobrevivem, resistindo à tendência positivista predominante, e salvaguardando um contacto com o mundo ancorado em discursos basilares para o humano. Ao acentuar a sua natureza mítica e tectónica, a actividade artística demarca-se dos modelos de conhecimento do real racionalistas e positivistas adoptados pela ciência, evidenciando assim o seu carácter irracional, metafórico e intuitivo, inapreensível pela racionalidade lógica. Se o racionalismo bloqueia a criação de mitos, a arte deve evitar a intromissão de modelos racionalistas, de modo a garantir a persistência de um espectro que alcance formas irracionais e alucinatórias e reforçando assim a sua legitimidade e autonomia enquanto modelo de ligação ao real.

### **3.3. Ambiguidade**

O excesso de conceptualização parece estar na origem de uma crise teórica à qual a ambiguidade – enquanto abordagem que, ao negar a unicidade de um conceito, mantém uma abertura de sentido – figura uma possibilidade de resposta. A ambiguidade permite que uma resposta permaneça continuamente aberta sem comprometer a sua

---

<sup>20</sup> Einstein, *Georges Braque*. 74

legitimidade. Fundamentalmente, constitui uma resposta de carácter metamórfico, contida num regime de constantes abertura e actualização. Os significados sucedem-se e, no entanto, o sentido último não está contido num desses significados mas sim na própria dinâmica de sucessão de significados que a ambiguidade reclama. Maurice Blanchot, em *Les Deux Versions de L'Imaginaire* (1955)<sup>21</sup>, texto no qual estabelece uma ligação entre a onnipresença da imagem e a morte enquanto presença ditada por uma ausência, desenvolve o conceito de ambiguidade enquanto modelo de resposta para questões que, pela sua natureza, comportam uma diversidade de respostas, estando a verdadeira «resposta» contida nessa mesma coexistência de possibilidades.

Ao nível do mundo, a ambiguidade é possibilidade de acordo; o sentido escapa sempre para outro sentido; o mal-entendido serve à compreensão, exprime a verdade do acordo que pretende que não se entre em acordo de uma vez por todas.<sup>22</sup>

A invalidade de formular um sentido único, e consequentemente, a impossibilidade de aplicar um conceito, fazem da ambiguidade o modelo por excelência a aplicar às questões levantadas pelos objectos artísticos, e permite uma continuidade para o pensamento da arte sem comprometer a sua natureza irracional, *i.e.*, escapando à discursividade e conceptualização que constituem hoje um dos equívocos da actividade artística. Em detrimento do fechamento do pensamento imposto pela conceptualização, a ambiguidade instaura uma reflexão que permanece eternamente aberta a novos sentidos. «Daí que a ambiguidade, seja qual for a escolha que torne possível, permanece sempre presente na própria escolha.»<sup>23</sup>

O objecto artístico nunca afirma, ele revela através de aproximações ao significado, rodeando incessantemente o sentido da obra para melhor o descrever, daí a constante presença de metáforas e alusões. Tal como a obra de arte, «a ambiguidade fala do sentido enquanto dissimulado, diz que o ser é enquanto dissimulado.»<sup>24</sup> Ao transfigurar a ideia em objecto, o artista tem de dissimular o sentido que pretende, através deste, revelar. «Para que o ser realize a sua obra, é necessário que seja dissimulado: ele trabalha dissimulando-se, é sempre reservado e preservado pela dissimulação, mas também sustentado por ela.» Deste modo, o objecto artístico partilha

---

<sup>21</sup> Maurice Blanchot, “Les Deux Versions De l’Imaginaire”, *L’Espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 1988.

<sup>22</sup> Ibid. 354

<sup>23</sup> Ibid. 352

<sup>24</sup> Ibid. 355

da mesma ambiguidade contida no discurso, uma vez que ambos enunciam através da dissimulação, da expressão por aproximação ao sentido que, fundamentalmente, constitui a única possibilidade de enunciar com exactidão algo cuja irracionalidade afasta das estruturas tradicionais de discursividade.

Através da ambiguidade manifesta na sua lógica de enunciação, o objecto artístico invalida a aplicação de conceitos. A redução pelo conceito é substituída pela abundância de sentidos que se vão sucedendo. O sentido é sempre um outro que permanece por alcançar, e é precisamente essa inacessibilidade que dita a essência do objecto artístico e que o torna inapreensível pela racionalidade generalizadora da conceptualização. A ambiguidade, enquanto resposta para o carácter alusivo e metafórico contido no objecto artístico, corresponde ao modelo de abordagem da própria arte.

*O sentido não escapa para outro sentido, mas para um outro de todo o sentido e, devido à ambiguidade, nada tem sentido, mas tudo parece ter infinitamente um sentido: o sentido não é mais que uma aparência, a aparência que faz que com o sentido se torne infinitamente rico, que esse infinito de sentido não tenha necessidade de se desenvolver, é imediato, não pode ser desenvolvido, é apenas imediatamente vazio.*<sup>25</sup>

A dissimulação do sentido, que faz deste a «aparência» de que nos fala Blanchot, é o modo como o significado está contido no objecto artístico e que lhe confere a sua essência propriamente artística. O sujeito avança para o desvelamento, e nesse avançar, que nunca termina, consiste a sua ligação ao objecto artístico cujo sentido está eternamente velado. A obra de arte não se oferece à apreensão pelo sujeito, e porque incessantemente lhe escapa, o sujeito responde com a ambiguidade intrínseca ao sentido que permanece em suspensão.

Existe um significado contido na própria ambiguidade atribuída a certas questões, *i.e.*, não apenas o sentido do objecto subsiste num ocultamento perpétuo que o torna inapreensível, mas é esse mesmo que é demasiado abundante para se tornar unívoco e traduzível num discurso unívoco. O regime de dissimulação pelo qual o

---

<sup>25</sup> Ibid. 354-355

objecto se torna significante confere ao seu sentido uma abundância polimórfica, que se vai transmutando na multiplicidade de sentidos que em si encerra.<sup>26</sup>

Do mesmo modo que a obra de arte parece criar uma «ambiência» imprecisa, mas sempre significativa, também a ambiguidade parece afirmar a existência de um fluxo dinâmico de sentidos, sem estabelecer uma hierarquia entre eles, mas simultaneamente sem cessar o investimento na procura do sentido, busca esta que se revela ilimitada e incomensurável. O sentido do objecto parece, deste modo, estar contido na própria vitalidade e continuidade ininterrupta da própria procura do seu sentido: a incomensurabilidade da obra corresponde, directamente, à ambiguidade do discurso que povoa a obra. A essência artística contida no objecto artístico é espelhada no pensamento que se desenvolve em torno deste, tornando-o ambíguo e, conseqüentemente, abundante. Ao carácter artístico do objecto corresponde, ao nível do discurso, a ambiguidade, encontrando-se nesta a única possibilidade de atribuir ao objecto um discurso sem comprometer o seu carácter artístico.

A ambiguidade é um modelo de entendimento que permite desenvolver o pensamento sem recorrer à anexação de conceitos ou à proclamação do fechamento dessa reflexão, permitindo que se estabeleça uma dinâmica de pensamento em constante transmutação – única possibilidade de manter a obra viva e actuante através da sua força transformadora. Importa sublinhar que a ambiguidade é aqui anunciada enquanto modelo de pensamento que torna possível que se dê uma continuidade legítima à teoria da arte, não apenas ao contornar o problema da conceptualização, mas ainda permitindo que se edifique, para a arte, um discurso essencialmente artístico. A ambiguidade e o esquecimento surgem enquanto modelos hipotéticos para a formulação de um discurso e para o desenvolvimento e demarcação de uma esfera epistemológica que – pelo facto de partilhar da irracionalidade da arte, exigindo, simultaneamente, a coerência teórica própria de qualquer disciplina de pensamento – reclama lógicas de pensamento peculiares.

---

<sup>26</sup> «Quando desperta ou quando nos desperta, [a imagem] pode representar-nos um objecto num luminoso halo formal; ela liga-se com a profundidade, com a materialidade elementar, a ausência ainda indeterminada da forma (esse mundo que oscila entre o adjectivo e substantivo), antes de se afundar na prolixidade informe da indeterminação. A passividade que lhe é própria advém daí: passividade que nos submete, mesmo quando a convocamos, e que faz com a sua transparência fugaz surja da obscuridade do destino que se volta para a sua essência, que é a de ser sombra.» Ibid. 342

### 3.4. Silêncio

Uma abordagem da questão do silêncio enquanto antípoda de qualquer forma de expressão é incontornável no contexto de uma indagação em torno da incomunicabilidade da experiência artística. A subjectividade que a experiência artística encerra remete para uma individualidade extrema que parece por vezes comprometer a possibilidade da sua transmissão, *i.e.*, do seu tornar comum. No entanto, a natureza humana confere uma incompletude ou insuficiência a qualquer experiência que não possa ser partilhada pelo indivíduo. A contradição relativa à comunicabilidade da experiência artística está contida no facto de que esta, quando comunicada, resulta num excesso, do mesmo modo que, quando silenciada, permanece insuficiente.

A experiência interior (...) sendo totalmente heterogénea, é essencialmente incomunicável. No entanto, ainda que essa soberana experiência interior seja insuficiente em si mesma, torna-se manifesta numa expressão excessiva; logo, encerra em si um tipo de comunicação, de comunidade. A ironia está no facto de que, se essa experiência é totalmente heterogénea, então devemos cair no silêncio, pois de outro modo arriscamo-nos a traí-la pela comunicação.<sup>27</sup>

O discurso correspondente a determinada experiência individual parece então estar condenado a consistir numa mera aproximação – quando não mesmo uma traição – da experiência do sujeito. Ao traduzir em discurso uma experiência cuja essência não é discursiva, o «tradutor» trai a experiência, personificando o «traidor» para que nos remete a origem da palavra.<sup>28</sup>

O silêncio consiste na transcendência da linguagem. Por transcendência entenda-se aqui um excesso que explode com a forma, conteúdo não enformado porque informe, e que, deste modo, não pode estar na origem de discurso. Tudo o que é excessivo na sua significância torna-se assim não passível de enunciação. Segundo as observações formuladas por Ludwig Wittgenstein no culminar da sua obra *Tractatus*<sup>29</sup>, esse excesso

---

<sup>27</sup> “Impossible Sovereignty: Between The Will to Power and The Will to Chance.” 142

<sup>28</sup> «Traidor» e «tradutor» são ambas palavras com origem etimológica no vocábulo latino *traditor*.

<sup>29</sup> «As minhas proposições são elucidativas pelo facto de que aquele que as compreende as reconhece afinal como falhas de sentido, quando por elas se elevou para lá delas. (Tem que, por assim dizer, deitar fora a escada, depois de ter subido por ela). Tem que transcender estas proposições; depois vê o mundo a direito. Acerca daquilo de que se não pode falar, tem que se ficar em silêncio.» Ludwig Wittgenstein, *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*, 4ª ed (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008). 142: 6.54.

deve repousar no silêncio. É, pois, na transcendência da linguagem, que se «vê o mundo a direito». No interior do silêncio a compreensão do transcendental abre-se como possibilidade de vislumbre.

Plotino teria já abordado a questão do silêncio no contexto do misticismo que marca o seu pensamento. O silêncio é introduzido no exercício da alma que contempla, sendo que contemplação surge aqui como antítese da acção.<sup>30</sup> O silêncio, enquanto expressão de uma interioridade que se recolhe, confere uma acessibilidade total: o objecto exterior fica excluído porque dele se pode prescindir. Tudo cabe dentro do silêncio e da interioridade do sujeito que contempla. A alma unifica-se com o contemplado, atingindo uma totalidade superior; tudo se torna paisagem interior, e a contemplação só por si, torna vã qualquer acção. Plotino insere o silêncio no acto contemplativo, excluindo a palavra na medida em que esta é parte de uma exterioridade invasiva para a interioridade do sujeito.

Não obstante a sua aparente incomunicabilidade, a experiência artística do sujeito parece reclamar uma partilha, pelo que a extrapolação da experiência para regimes transmissíveis pela comunicação surge como reivindicação para que esta se concretize plenamente. Sabemos contudo incorrer numa redução da experiência ao tentar introduzir a intensidade da mesma num discurso transmissível. A ponderabilidade da formulação do discurso é totalmente estranha à essência da experiência em questão, na medida em que «o significado é a redução da intensidade em intencionalidade.»<sup>31</sup>

O silêncio deve ser pensado, não apenas enquanto ausência de discurso, mas também enquanto omissão de um discurso, sendo que este último caso comporta a atribuição de um outro sentido ao silêncio, que não o do silêncio em si mesmo. A substituição da expressão discursiva pelo silêncio revela a própria incomunicabilidade desse mesmo discurso, fazendo do silêncio o melhor modo de exprimir a intensidade incomensurável da experiência subjectiva. O silêncio comporta duas acepções antagónicas que correspondem respectivamente a uma ausência desértica de expressão e a um colapso da expressão que, pelo seu excesso, tem de ser silenciada, pois que a sua intensidade só pode ser expressa através do silêncio, que, desse modo, constitui o

---

<sup>30</sup> «Tudo acontece dentro do silêncio : a alma não necessita de qualquer objecto visível e exterior para contemplar, e ela não recorre à acção prática ; ela é a alma, e ela contempla.» Plotino. *Ennéades*. Tome I (Paris: Les Belles Lettres, 1924). 159.

<sup>31</sup> "Impossible Sovereignty: Between The Will to Power and The Will to Chance." 146

«momento no qual a soberania é elipticamente expressa enquanto experiência interior incomunicável.»<sup>32</sup>

É no limite de intensidade da experiência, em que esta se torna absolutamente incomunicável, que surge o silêncio enquanto forma total de expressividade. A recusa da palavra, contida nesse silêncio, afirma a sua insuficiência expressiva perante a intensidade do conteúdo a transmitir. «Tal monstruosidade é sintoma de uma ruptura radical com a tradição racionalista; é sinal do excessivo, do incomunicável, do diferente.»<sup>33</sup> Wittgenstein, que tão bem compreendeu as limitações da linguagem, ilustra essa recusa através do exemplo que se segue:

À pergunta filosófica: «A imagem visual desta árvore é complexa? Quais são as suas partes constituintes?» A resposta correcta é: *Depende do que entenderes por “complexo”*. (E claro que isto não é uma resposta mas apenas a recusa da pergunta).<sup>34</sup>

Assim como no exemplo que se apresenta, em que a recusa da pergunta é a única resposta correcta para a mesma, também no que diz respeito à experiência artística acontece por vezes que a única expressão adequada para descrever a mesma é o silêncio, *i.e.*, a recusa da palavra. E, paradoxalmente, a recusa de expressão contida nesse silêncio corresponde à expressão máxima da sua intensidade, e da consequente impossibilidade de a comunicar pelo discurso. «Tal hipótese corresponde ao absolutamente irreduzível, elemento irracional da existência exterior a qualquer possibilidade de sistematização ou racionalização.»<sup>35</sup>

O silêncio alude também aos fragmentos que, da totalidade que a experiência artística constitui, são remetidos irremediavelmente para o silêncio. Existe em tudo uma remanescência que a palavra não pode convocar.<sup>36</sup> A compreensão disso resulta na assumpção de que, além do que é expresso, existe sempre algo de omitido naquilo que está a ser discursificado – daí que a tradução de uma experiência subjectiva em algo de

---

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid. 135

<sup>34</sup> Wittgenstein, *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*. 211

<sup>35</sup> “Impossible Sovereignty: Between The Will to Power and The Will to Chance.” 138

<sup>36</sup> «A palavra voltar-se-á para o que parece ser o seu contrário e mesmo inimigo: o silêncio. Quererá unir-se a ele, em vez de o destruir. É “música calada”, “solidão sonora”, bodas da palavra com o silêncio. Mas, ao retroceder até ao silêncio, teve que penetrar no interior do ritmo; absorver, em suma, tudo o que a palavra na sua forma lógica parece ter deixado atrás.» María Zambrano, *A Metáfora Do Coração* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1993). 45



comunicável culmine invariavelmente numa redução, quando não mesmo numa deformação da mesma. O não-dito, o silenciado, deve pois ser tido como parte do discurso, revelando que, para lá das palavras, este encerra em si algo que as excede, algo cuja intensidade não pode devir palavra, mas que é tão referente à experiência como a própria palavra. A tudo o que aponta para a interioridade do sujeito diz respeito o silêncio enquanto inverso da comunicação que exterioriza o que é interior, tornando-o comum, à disposição de todos, arrancando-o ao sujeito. O silêncio remete, deste modo, para a intimidade subjectiva da experiência artística, para o estado de tudo o que existe sem que por isso seja parte de um repositório comum e total; em suma, para tudo o que existe antes de existir na e pela palavra, e que repousa no silêncio da incomunicabilidade da interioridade do indivíduo.

O desenvolvimento da questão do silêncio não pretende afirmá-lo como possibilidade última e única para a expressão da experiência artística. A expressividade contida no silenciar de um discurso que se revela incomunicável corresponde sempre a um nível extremo, absolutamente irracional e irracionalizável, situado no apogeu da subjectividade do indivíduo e da intensidade que pode ser absorvida por uma experiência interior. O silêncio é convocado no contexto de uma experiência que, pela sua intensidade subjectiva, se revele absolutamente irreduzível a uma expressão transmissível. Não se pretende, no entanto, aqui negar a possibilidade de formulação de um discurso relativamente a uma experiência interior de origem artística. Os conceitos de esquecimento e de ambiguidade anteriormente desenvolvidos apontam precisamente para as condições de exequibilidade de uma discursividade em torno da experiência artística. O silêncio surge como negatividade discursiva mas, e por isso mesmo, detentora de um sentido, quando a experiência atinge uma excessividade absoluta que se encontra para lá de qualquer expressão pela linguagem. No entanto, essa discursividade não é, nem deverá ser, previamente negada ao sujeito, uma vez que, como foi já referido, a partilha que torna comum a experiência do sujeito faz parte da experiência artística pelo que, sem esta, permanecerá incompleta. O silêncio deve, como tal, permanecer enquanto parte intrinsecamente contida nessa discursividade, na medida em que esta se situa na linha limítrofe da comunicabilidade – o silêncio é o ponto de fuga desse discurso; alerta-nos para o facto de que, pela palavra, é iminente o risco de deformar a experiência.

Onde a palavra ocupa um lugar mais elevado – aí está o silêncio como abertura de possibilidade à contradição e ao silenciar como último acto humano no seio do exercício de pensar e de enunciar o pensado. Aí surge o silêncio: no limite da incessante enunciação, pois que, ao enunciar, vislumbramos por fim a fronteira do passível de ser enunciado, e encontramos o vácuo silencioso nas experiências para as quais não existe uma palavra satisfatória. No silêncio apreendemos o significado último, ou, no silêncio, chegamos à fatalidade da ausência de comunicação permissível. Resta-nos sempre o silêncio: a salvaguarda da ausência da linguagem é, em última instância, redentora. Onde a palavra habita, o silêncio faz dessa a sua morada, esconde-se para surgir sempre que a linguagem cai na exaustão ou na falha que a persegue, pois que esta sempre carrega a contingência do erróneo. A indagação do silêncio revela-se intrínseca ao pensamento acerca do discurso, pois que se, a *linguagem é a casa do ser*, como formula a filosofia heideggeriana, o silêncio também aí habita. Se ser humano é ser animal falante, ser (também) silencioso é, desta averiguação aristotélica, uma consequência irrevogável. A ausência de comunicação é, por vezes, o último reduto, e o silêncio é resgatado lá onde as palavras nada dizem, pois que exprimível e inexprimível são as duas faces da partilha da experiência subjectiva. Porque, não raras vezes, no contexto da experiência artística, o sujeito «pode apenas dizer “aquilo que eu vi escapa ao entendimento”»<sup>37</sup>. E a isto seguir-se-á, indubitavelmente, um silêncio.

---

<sup>37</sup> Georges Bataille, *L'Expérience Intérieure* (Paris: Gallimard, 2009).16

## CONCLUSÃO – AURA, EXPERIÊNCIA E DISCURSO

*O belo não é nem o véu nem o objecto velado  
mas o objecto no seu véu.*

J. W. Goethe

*Através de imagens, as unidades racionais são  
estilhaçadas.*

Carl Einstein

Uma compreensão da experiência artística obriga-nos a um constante retorno à estética hegeliana e à averiguação da possibilidade de supressão do hiato entre interioridade subjectiva e exterioridade do real. O fim da arte em Hegel – que terá tido as suas primeiras manifestações na arte romântica – decreta a inconciliabilidade entre sujeito e objecto no âmbito da actividade artística. A irrevogável e absoluta descontinuidade entre subjectividade e realidade objectiva orientaria as manifestações artísticas posteriores ao fim da arte, que viria a aprofundar a subjectividade e a materialidade do real, como dois pólos que não se contaminam. Não obstante, e Hegel sabia-o, a demanda pela conciliação entre sujeito e objecto é transversal e intrínseca à evolução do autoconhecimento humano e a qualquer existência no seio da materialidade objectiva do real.

A arte continua a constituir uma esfera de mediação para o sujeito que, habitando a sua interioridade, habita também um mundo que, sendo-lhe exterior, constitui, não raras vezes, motivo de estranheza. Neste sentido, podemos afirmar que, não obstante o descomprometimento da arte com o *Espírito Absoluto* hegeliano e, mais tarde, com a historicidade, a essência artística faz com que qualquer criação reflita, em certa medida, a necessidade humana de estabelecer uma continuidade entre sujeito e objecto artístico. De todas as características intrínsecas à experiência artística, a que mais define o seu cariz incomensurável está precisamente na ambição do indivíduo criador de encontrar uma harmonia entre sujeito e mundo. A aparentemente inexorável fissura entre a interioridade subjectiva do indivíduo e a materialidade objectiva do

mundo exterior pertence ao «estado das coisas», a uma ordem da existência apropriável pelo entendimento, pelo que a excepcional relação de continuidade entre sujeito e objecto constituiria algo de atípico, do domínio do irracional e, consequentemente, no limite da comunicabilidade.

Se regressarmos à noção funcional que Carl Einstein atribui à arte, enquanto domínio de excepção em que é permitido ao sujeito escapar à racionalização e sistematização que regem a existência, compreendemos que essa fuga à racionalidade é consequência de a arte constituir um meio para realizar uma harmonia entre sujeito e objecto, uma vez que esta não é apreensível pela racionalidade humana. O *gestalt*, na medida em que corresponde a um acesso ao real desprovido de qualquer mediação conceptual ou discursiva, aponta precisamente para uma quebra da descontinuidade entre sujeito e objecto, para uma harmonização entre ambos que contradiz o fim da arte em Hegel, na medida em que afirma a possibilidade de, pela arte – e depois do seu fim –, conciliar a interioridade do sujeito com a exterioridade do objecto. Ao realizar uma absorção do objecto, o sujeito opera uma transgressão face à ordem do real, numa fuga à estrutura de proximidades e distâncias que define a relação entre subjectividade e materialidade, instaurando um estado de excepção.

Parecem aqui surgir afinidades entre a experiência artística, tal como é aqui concebida – partindo da cisão entre sujeito e objecto hegeliana e com base na abordagem funcional da arte desenvolvida por Carl Einstein – e o conceito de aura cunhado de forma seminal pela obra de Walter Benjamin:

Mas, o que é realmente a aura? Uma estranha trama de espaço e tempo: o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja. Seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre o observador a sua sombra, até que o instante ou a hora participam do seu aparecimento – isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. (...) De dia para dia se torna mais irrefutável a necessidade de nos apoderarmos de forma muito directa do objecto.<sup>38</sup>

O «aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja» parece remeter para o fugaz instante em que a irredutível «distância» entre sujeito e objecto é suprimida mediante esse «aparecimento único» que estabelece uma continuidade. A «experiência aurática» não se prende com o objecto ou com o sujeito em questão, mas sim com uma

---

<sup>38</sup> Walter Benjamin, «Pequena História da Fotografia», *A Modernidade* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006). 254

percepção espaço-temporal determinada, irrepetível e inédita, daí que Benjamin se refira a esta como um «aparecimento único». Ao concretizar uma continuidade entre sujeito e objecto, a experiência aurática corresponde à forma mais elevada de experiência artística.

A questão da aura em Benjamin é indissociável da problemática da reprodutibilidade dos objectos técnicos. A abordagem aqui presente, apesar de remeter sobretudo para a definição que Benjamin elabora a respeito da aura e da experiência aurática, não é indiferente às formulações do autor relativamente às características da obra de arte na era da técnica. Na perspectiva benjaminiana, a reprodutibilidade do objecto artístico tem como consequência a perda do seu carácter aurático. O que até aqui tem sido afirmado como essência da obra de arte corresponderá ao que Benjamin nomeou de «valor de culto». No entanto, a era da reprodutibilidade técnica parece conter nos seus fundamentos as condições transformadoras para dar continuidade à força aurática da experiência artística. A este respeito verifica-se uma alteração fundamental – não falamos já de objectos auráticos mas sim de experiências auráticas. A aura não pertence ao objecto, ao sujeito, ou às coordenadas espaço-temporais, mas sim a uma reunião irrepetível de condições que dão origem à experiência aurática. Esta transformação corresponde à transição, em Benjamin, do valor de culto para o valor de exposição do objecto. Para esta transformação terá indubitavelmente contribuído o derrubar da hierarquia dos objectos, que, alargando até ao infinito os objectos com potencial artístico, desloca a aura do objecto para a experiência aurática. Em suma, a reprodutibilidade dos objectos técnicos culminou na perda da sua aura. No entanto, a técnica parece não ter sido responsável pelo fim da aura ou da experiência aurática, mesmo no que diz respeito aos objectos tecnicamente reprodutíveis, uma vez que a aura é deslocada para o instante da sua revelação. A aura passa assim a estar nesse *aparecimento*, e não no objecto.

A aura diz respeito, neste sentido, ao que existe de incomensurável na experiência artística, o fragmento que a coloca no limite da comunicabilidade, na medida em que constitui um momento de excepção face ao «estado das coisas»: a descontinuidade inconciliável entre mundo interior e mundo exterior que pauta a existência do sujeito. O valor de culto da obra de arte, que corresponde ao significado originário da mesma, está contido no ritual, enquanto manifestação que tenta abalar a

estrutura das relações de proximidade e distância que o sujeito estabelece com o real.<sup>39</sup> A «lonjura» a que se refere Benjamin, enquanto impossibilidade de aproximação, remete-nos para a irreducibilidade da cisão hegeliana entre interioridade do sujeito e exterioridade do objecto – o hiato que se estabelece entre estes engendra a distância que o ritual – e a obra de arte – visam suprimir.

A definição de aura como «o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja» não é mais do que a formulação do valor de culto da obra de arte em categorias de percepção espaço-temporais. A distância é o contrário da proximidade. O que está longe *por essência* é aquilo de que não podemos aproximar-nos. De facto, uma das categorias principais do culto é a impossibilidade de aproximação. Por natureza, ela não deixa de ser «distância, por mais perto que esteja». A proximidade que é possível estabelecer com a sua matéria em nada prejudica a distância que conserva depois do seu aparecimento.<sup>40</sup>

A subjectividade, pela sua natureza, permanece distante do objecto, uma vez que pertence a uma exterioridade que se incompatibiliza com a interioridade em que o sujeito está imerso. O valor da obra de arte está no engendramento da fugaz experiência aurática, na sua irrepetibilidade e fugacidade, e durante a qual sujeito e objecto integram uma unidade harmoniosa contagiante, sem fissuras, e na qual o sujeito experiencia um entendimento íntimo relativamente ao objecto, penetrando na sua natureza.

Essa aparente capacidade das coisas – incluindo as obras de arte do passado – de nos olhar de volta, de projectar a subjectividade de um outro na nossa direcção, está além do controlo do sujeito observador, resistente ao poder exercido pelo observador e, por isso, resistente à instrumentalização e à actualização.<sup>41</sup>

A experiência aurática, pelas suas implicações, comporta barreiras no que diz respeito à discursividade. No entanto, a força que esta imprime sobre o sujeito é indubitável. Bataille afirma a impossibilidade da partilha enquanto condição intrínseca à autoridade da experiência interior: «É a parte do desconhecido que confere à experiência de Deus – ou do poético – a sua grande autoridade. Mas o desconhecido

---

<sup>39</sup> «Reveste-se do mais alto significado o facto de que este modo de existência aurático da obra de arte não se separa nunca totalmente da sua função ritual. Por outras palavras: *o valor singular da obra de arte «autêntica» tem o seu fundamento no ritual, em que ela teve o seu valor de uso original e primeiro.* Por muito mediatizado que seja, este fundamento transparece ainda nas formas mais profanas do culto da beleza como ritual secularizado.» Walter Benjamin, «A Obra de Arte na Época da sua possibilidade de Reprodução Técnica», *Ibid.* 214

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Haxthausen, «Reprodução/Repetição: Walter Benjamin/Carl Einstein.» 29

exige, no final, um império sem partilha.»<sup>42</sup> No entanto, o isolamento do sujeito, no contexto da experiência aurática, constitui um núcleo de ligação total entre o indivíduo e o real. «O “*si-mesmo*”<sup>43</sup> não corresponde ao sujeito que se isola do mundo, mas a um lugar de comunicação, de fusão do sujeito e do objecto»<sup>44</sup>: o ensimesmamento do sujeito intrínseco à experiência interior, em detrimento de resultar numa submersão na interioridade, corresponde à ligação absoluta entre sujeito e real, *i.e.*, a um total «olhar para fora de si» por parte da subjectividade. A aura quebra a descontinuidade vigente entre o sujeito e o real, suprime a irredutível distância, engendrando uma proximidade irrepetível e efémera – o acto de mediação tornado absoluto, total. A autoridade da experiência aurática repousa no seu regime de absoluta excepção relativamente à estrutura de normalidade das relações de proximidade e lonjura entre sujeito e real – tornando-a inacessível para a razão humana. A sua irredutibilidade relativamente à racionalidade torna-a inapreensível pela comunicação, dificultando – ou mesmo impossibilitando – a sua discursividade.

A aura é aqui convocada no estabelecimento de uma ligação entre a questão motriz do fim da arte hegeliano e a experiência artística tal como pode, ainda hoje, ser vivida pelo sujeito – e onde certamente repousa a sua essência originária e transversal à história. A experiência artística encontra os seus fundamentos numa dialéctica que antagoniza sujeito e objecto, criando condições para que, excepcionalmente, se crie uma dinâmica de harmonia e continuidade entre ambos: é essa relação excepcional que está na origem da experiência aurática.

A concepção benjaminiana de aura enquanto «aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja» parece bifurcar-se num duplo sentido. Se, numa primeira acepção, nos fala das relações de proximidade e distância – continuidade e descontinuidade – entre sujeito e objectos do mundo, noutra análise refere-se à origem arcaica da experiência aurática e ao anacronismo que esta opera sobre o sujeito, ao introduzir no aqui e agora da experiência algo de prévio à imposição de qualquer ordem humana sobre o real. A separação é o acto fundacional da imposição de uma estrutura humana sobre o mundo. Ao realizar uma ligação absoluta, a aura coloca o sujeito nesse tempo sem história, anterior a qualquer humanização do real. Arrancando o sujeito à trama espaço-temporal em que este se insere, a experiência aurática define-se num

---

<sup>42</sup> Bataille, *L'Expérience Intérieure*. 17

<sup>43</sup> «*Soi-même*» no original.

<sup>44</sup> Bataille, *L'Expérience Intérieure*. 21

anacronismo dialéctico que, através da convocação de algo de incomensuravelmente distante – anterior ao próprio tempo – promove uma proximidade total. O anacronismo que dita a coexistência de um antes e um agora, ao impor uma convulsão da linha temporal, introduzindo-lhe algo de absolutamente estranho, imprime uma energia dinâmica que abala a continuidade transmissiva e cumulativa, criando condições para que se dê uma transformação do real.

A experiência aurática não pode no entanto ser pensada como mero retorno. A excepcionalidade da aura enquanto acontecimento está contida na própria experiência aurática, uma vez que é enquanto acto transgressivo que esta se imiscui na estrutura do real. Significa isto que a relação de continuidade entre subjectividade e materialidade é sempre pensada no contexto de um acto subjectivo de transgressão, no qual o sujeito opera um desvio face à uniformidade do real, imprimindo uma dinâmica de actualização e mutação a algo que integra uma estrutura estática de transmissão e acumulação. O estado de ruptura entre sujeito e objecto promove uma fixação do real, na medida em que o desligamento do sujeito torna-o inoperante relativamente ao mundo, impossibilitando desse modo a transformação do real. A racionalidade cognitiva, quando aplicada, fixa o objecto, anexa-lhe um conceito, uma teoria: o objecto devém parte de uma imobilidade estéril, escapando para sempre à subjectividade. Quanto mais conhecimento é acumulado em torno de um objecto, mais esse objecto se afasta do sujeito, tornando-se por fim inacessível, intocável – embalsamamento que conserva todo o pretérito, tornando-o inviolável pelo presente.

Através da supressão da distância entre sujeito e objecto concretizada na experiência aurática e da consequente negação da heterogeneidade do real contida nas individualidades, é criada uma unidade total e autónoma. Essa unidade engendra uma exteriorização da totalidade do real, permitindo a sua transformação pelo sujeito.

O belo só existe como unidade total e subjectiva, sujeito do ideal, subtraído ao estado de dispersão em que vivem as individualidades da vida real com seus fins e aspirações heterogêneas, concentra-se em si mesmo e ergue-se a uma totalidade e autonomia superiores.<sup>45</sup>

A anulação do particular é essencial para que essa totalidade autónoma se constitua. O conceito, enquanto mecanismo de fragmentação do real, imprime uma marca de

---

<sup>45</sup> Hegel, *Estética*. 95



individualização sobre os objectos. Produto da criação de padrões individuais, o conceito é-o sempre por relação a uma situação, a um sujeito e a um uso particulares. Se o ideal é «constituído pela realidade extraída da multidão de particularidades e acasos»<sup>46</sup>, o conceito contém na sua essência a negação do ideal – o particular.

A crise teórica que a arte atravessa alimenta o temor de que os discursos, excessivos e baseados em lógicas racionais de conceptualização, contaminem a experiência artística, comprometendo o fundamento de transformação do real que todo o objecto artístico encerra. O conceito petrifica e fecha a experiência, comprometendo o dinamismo e a força mobilizadora de constante actualização do real. E a estatização do real corresponderá sempre a uma falsificação do mesmo. As propostas apresentadas ao longo deste texto visam constituir uma possibilidade de discurso em torno do objecto artístico que não seja ameaçada pela força de cristalização intrínseca ao conceito, mantendo uma dinâmica de constante abertura e movimento. A continuidade e mobilidade do pensamento é o único modo de evitar a consolidação de ideias corruptíveis, uma vez que o pensamento relativo à experiência artística constitui sempre uma mera aproximação a esta e qualquer fechamento a esse respeito seria o perpetuar de uma insuficiência. Por oposição ao conceito, a ambiguidade define um pensamento cujo dinamismo advém do seu movimento de constante actualização; o pensamento torna-se plástico, circula, rodeia o sentido, como um animal que rodeia a sua presa sem nunca consumir o ataque fatal. Deste modo, o sentido permanece vivo, em constante movimento de fuga e o pensamento está pautado por um dinamismo que se actualiza continuamente para que o sentido não lhe escape.

A experiência do sujeito perante o objecto de arte é o núcleo da estrutura artística. Como tal, o entendimento do *modo de ser* da experiência artística é basilar para que se compreenda o dinamismo da estrutura artística em toda a sua complexidade e com todas as mutações que esta sofre no tempo e no espaço. O centro do círculo da arte é a experiência, pelo que todas as linhas que atravessam o círculo têm o seu início e o seu fim nesse centro que tudo determina. Tudo se une, reflecte e revela no acontecimento da experiência do sujeito. A discursividade que rodeia a experiência não é apenas desenvolvida com origem na experiência do sujeito, mas também ela determina a experiência subjectiva; não existem uma sem a outra. A palavra arte, no seu sentido mais amplo, designa precisamente a união da experiência artística com os

---

<sup>46</sup> Ibid.

discursos que a convocam. Experiência e discursividade são aqui as duas faces de Janus – dirigem-se em sentidos opostos para, desse modo, mais intimamente se complementarem.

A validade dos discursos artísticos passa pois pelo estreitamento dos vínculos que os ligam à experiência subjectiva de origem artística e pela compreensão de que, não obstante o seu carácter teórico, estes são de natureza artística, integrando a própria arte. Um discurso de arte que não se desenvolva sobre lógicas de pensamento de natureza artística culminará indubitavelmente num paradoxo epistemológico. O discurso de arte é intrinsecamente artístico, e só enquanto disciplina artística este nos poderá falar do que é a arte. «A única reivindicação da arte é a própria arte. A arte é a definição da arte.»<sup>47</sup> Porque só pela arte poderemos, com verdade, falar da arte.

---

<sup>47</sup> Joseph Kosuth, «Art After Philosophy», Studio International, 1969.

## BIBLIOGRAFIA

AA.VV. *Art in Theory 1900 – 2000 An Anthology of Changing Ideas*. New Edition, Ed. Charles Harrison and Paul Wood, Oxford: Blackwell Publishing, 2002.

AA.VV. *Carl Einstein Reflexões sobre Arte e Estética. Caleidoscópio* Revista de Comunicação e Cultura n 11/12. Org. José Gomes Pinto e José A. Bragança de Miranda, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2012.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, [edição bilingue], 2<sup>a</sup> ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004.

AUGÉ, Marc. *Oblivion*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 2004.

BATAILLE, Georges. *L'Expérience Intérieure*. Paris: Gallimard, 2009.

———. *The Cradle of Humanity Prehistoric Art and Culture*. Ed. Stuart Kendall, New York: Zone Books, 2009.

BENJAMIN, Walter. *A Modernidade*. Trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

———. *O Anjo da História*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BERGSON, Henri. *Matter and Memory*. Trad. Nancy Margaret Paul e W. Scott Palmer. New York: Dover Publications, 2004.

BERKELEY, George. *Tratado do Conhecimento Humano e Três Diálogos*. Trad. Vieira de Almeida e António Sérgio. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 1988.

———. *Friendship*. California: Stanford University Press, 1997.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio, Lisboa: Vega, 1993.

CHAFES, Rui. *Entre o Céu e a Terra*. Lisboa: Edições Documenta, 2012.

DANTO, Arthur C. *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

———. «The Artworld». *The Journal of Philosophy* n 61. American Philosophical Association Eastern Division Sixty-first Annual Meeting (1964): 571 - 584.

DERRIDA, Jacques. *Archive Fever - A Freudian Impression*. Trad. Eric Prenowitz. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

DUCHAMP, Marcel. *The Writings of Marcel Duchamp*. Ed. Michel Sanouillet e Elmer Peterson. New York: Da Capo Press, 1971.

EINSTEIN, Carl. *Georges Braque*. Bruxelles: La Part de l'Œil, 2003.

———. «Gestalt and Concept (Excerpts)». *October* n 107. Massachusetts (2004): 169 - 176.

———. «Methodological Aphorisms». *October* n 107. Massachusetts (2004): 146 - 150.

———. «Notes on Cubism». *October* n 107. Massachusetts (2004): 158 - 168.

———. «Revolution Smashes through History and Tradition». *October* n 107. Massachusetts (2004): 139 - 145.

FIEDLER, Konrad. *Sur l'Origine de l'Activité Artistique*. Paris: Rue d'Ulm/Presse de l'École Normale Supérieure, 2003.

GIL, José. «*Sem Título*» *Escritos sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

GOETHE, J.W. *A Metamorfose das Plantas*. Trad. Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

———. *Máximas e Reflexões*. Trad. Afonso Teixeira da Mota. 4ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance 1957-1969*. Vol. IV, Ed. John O'Brian, Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

———. *Art and Culture Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1989.

HEGEL, G.W. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

———. *Introdução à História da Filosofia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2006.

HUSSERL, Edmond. *La Crise des Sciences Européennes et la Phénoménologie Transcendantale*. Trad. Gérard Granel, Paris: Gallimard, 1976.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade Do Juízo*. Trad. António Marques e Valério Rohden, Lisboa: Instituto Nacional Casa da Moeda, 1998.

PLOTINO. *Ennéades*. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 1924.

RUMOLD, Rainer. «"Painting as Language. Why Not? Carl Einstein in Documents»». *October* n 107. Massachusetts (2004): 75 - 94.

SCHILLER, Friedrich. *Sobre a Educação Estética numa Série de Cartas e Outros Textos*. Trad. Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

VALÉRY, Paul. *Pièces sur l'Art*. Paris: Gallimard, 1943.

WEISS, Allen. «Impossible Sovereignty: Between The Will to Power and The Will to Chance»». *October* n 36. Massachusetts (1986): 128-146.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*. Trad. M. S. Lourenço. 4ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ZAMBRANO, María. *A Metáfora do Coração*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

